# Sweerts, Tanzio, Magnasco

## ET AUTRES PROTAGONISTES DU SEICENTO ITALIEN

GALERIE CANESSO

# Sweerts, Tanzio, Magnasco

## ET AUTRES PROTAGONISTES DU SEICENTO ITALIEN

# Sweerts, Tanzio, Magnasco

## ET AUTRES PROTAGONISTES DU SEICENTO ITALIEN

Véronique Damian

GALERIE CANESSO

GALERIE CANESSO
26, rue Laffitte. 75009 Paris
Tél.: 33 1 40 22 61 71
Fax: 33 1 40 22 61 81
e-mail: contact@canesso.com
www.canesso.com

Nous tenons à remercier chaleureusement
celles et ceux qui nous ont aidés :
Daniele Benati, Andrei Bliznukov,
Filippo Maria Ferro, Alessandro Morandotti,
Massimo Pirondini, Maria Cristina Terzaghi,
Laurence Sigal, Nicola Spinosa,
Simone Twiehaus, Luigi Zanzi.

© Galerie Canesso SARL.
Conception graphique: François Junot.
Traduction en anglais:
Frank Dabell.
Photogravure:
Les Artisans du regard
Impression:
Imprimerie Legovic – février 2009.

Édition hors commerce.

SOMMAIRE / CONTENTS


6 DIONISIO CALVAERT
Annonciation
*Annunciation*

10 SISTO BADALOCCHIO
Vafrin découvre Tancrède blessé
*Vafrino Discovers the Wounded Tancred*

14 TANZIO DA VARALLO, ANTONIO D'ENRICO dit
La Stigmatisation de saint François
*The Stigmatization of Saint Francis*

18 ANONYME, Rome, vers 1615/1620
Corbeille de fruits
*Basket of Fruit*

22 ANGELO CAROSELLI
Sainte Famille avec sainte Dorothée
*The Holy Family with Saint Dorothy*

26 JUSEPE DE RIBERA
Saint Jacques le Majeur
*Saint James the Greater*

30 MICHAEL SWEERTS
Jour de grande lessive
*The Great Laundry Day*

38 CECCO BRAVO, FRANCESCO MONTELATICI dit
Joueuse de flûte et un compagnon
*A Rustic Flute Player and Her Companion*

42 PIETRO BELLOTTI
Un vieux chanteur
*An Old Singer*

48 ALESSANDRO MAGNASCO
Funérailles juives et Hommage à Pluton
*A Jewish Funeral* and *Homage to Pluto*

# DIONISIO CALVAERT

ANVERS ?, CA. 1540 ~ BOLOGNE, 1619

## Annonciation

## *Annunciation*

HUILE SUR CUIVRE, 52,8 × 39,2 CM (OIL ON COPPER, 20 13/16 × 15 7/16 IN)

**PROVENANCE.** Paris, collection particulière.
**BIBLIOGRAPHIE.** Inédit.

*PROVENANCE.* Paris, private collection.
*LITERATURE.* Unpublished.

**NOTRE CUIVRE PROPOSE UNE VARIATION SUR** l'un des thèmes de prédilection de cet artiste flamand d'origine qui a fait toute sa carrière à Bologne, à l'exception d'un séjour de plusieurs années à Rome. Deux grands tableaux d'autel avec ce sujet en témoignent : l'un se trouve dans l'église de S. Domenico et l'autre à Santa Maria dei Bulgari à Bologne, exécutés vers 1580 pour le premier et vers 1582 pour le second (fig. 1 et fig. 2). Mais, au contraire de ces deux grandes pala, notre scène prend place dans un espace intime bien défini, à proximité de la chambre de Marie – on aperçoit un lit dans l'arcature de droite –, alors que sur la gauche une fenêtre s'ouvre sur un beau paysage montagneux. La jeune femme tourne le dos à un petit autel sur lequel le peintre a placé les Tables de la Loi (l'Ancien Testament sur lequel prend place le Nouveau Testament) et qui nous laisse à penser qu'elle était en train de prier. Les mains croisées sur la poitrine, la tête inclinée et les yeux baissés, elle salue l'ange qui vient de faire irruption dans la pièce et qui se présente comme le messager de Dieu vers qui il pointe le doigt. Le support de cuivre permet de rendre avec finesse les moindres détails, les reflets des tissus, l'or du ciel de lit, les doux accords pastel – rose et bleu – des plumes des ailes. La figure divine, bénissant, apparaît dans un halo de lumière dorée, auréolée de nuages duveteux. Les lys blancs, au premier plan, ajoutent une connotation domestique à la scène. Tous ces détails contribuent à

*OUR COPPER IS A VARIATION ON ONE OF THE* favoured subjects treated by this artist of Flemish origin who spent his entire career in Bologna, with the exception of a few years in Rome. Two large altarpieces of the *Annunciation* testify to this, one in the church of San Domenico in Bologna, and the other in Santa Maria dei Bulgari, painted respectively in 1580 and 1582 (figs. 1, 2). But unlike these grand works, our scene takes place in an intimate and clearly defined space, adjacent to Mary's bedchamber – her bed is visible through the arch on the right – while on the left a window gives a fine view onto a mountainous landscape. The young woman has her back turned to a small table on which the painter has placed the Tablets of the Law (the Old Testament, on which the New would be based), suggesting she has been contemplating them in prayer. Her hands crossed over her breast, with head inclined and lowered gaze, she greets the Archangel who has just materialised in her room as the messenger of God, to whom his finger is pointed. The copper support enhances the finest details – reflections on cloth, the gold on the bed canopy, or the chromatic harmony of the pastel pinks and blues on the angel's wing feathers. The divine figure of the Creator emerges from a golden glow, haloed in soft clouds. The symbolic white lilies in the foreground lend a domestic connotation to the scene. All these details contribute to defining the painting as destined

FIG.1
— Dionisio Calvaert, *Annonciation*, Bologne, église S. Domenico.

FIG.2
— Dionisio Calvaert, *Annonciation*, Bologne, Santa Maria dei Bulgari.

le désigner comme un tableau destiné à la dévotion privée, tant il est vrai que l'artiste accorde son pinceau en fonction de ses commandes, publiques ou privées, et certainement en fonction des exigences du commanditaire qui souhaitait, à l'évidence, un type de discours aimable et raffiné.

En ce sens, notre composition est plus proche d'un dessin de Calvaert conservé au cabinet des dessins des Offices qui indique, lui aussi, le petit autel et la présence d'un lit et d'une enfilade de pièces dans le fond[1]. Pourtant, ici, pour mieux rendre le côté intimiste, la position des deux personnages, par rapport aux trois œuvres que nous venons de citer, a été modifiée : l'ange et la Vierge se font face en un dialogue, lourd de signifié, que trahit le jeu des regards. Les personnages, tout en sinuosité et en grâce juvénile,

for private devotion, and the artist was certainly skilled at adapting his brush to commissions, whether public or private, and fulfilling the needs of a patron who in this case sought an appealing, refined result.

Our composition is close to a sheet by Calvaert in the drawings cabinet of the Uffizi, which also includes the small altar table and bed seen through a suite of rooms in the background.[1] However, in order to convey greater intimacy, the position of the two main figures in our picture has been modified with respect to the three works just mentioned. The Archangel and Virgin face one another in a dialogue loaded with meaning, as evinced by their gazes. These sinuous, gracefully young figures

1. Simone Twiehaus, *Dionisio Calvaert (um 1540-1619). Die Altarwerke*, Berlin, 2002, fig. 6, 28 et 8 (pour le dessin).

— Simone Twiehaus, *Dionisio Calvaert (um 1540-1619). Die Altarwerke*, Berlin, 2002, fig. 6, 28 and 8 (for the drawing).

trahissent encore la proximité de l'artiste avec les œuvres de Federico Barocci (1535-1612), élément qui nous invite à situer la datation, selon Daniele Benati, encore à l'intérieur du XVI^e siècle, peu après la *Madone en gloire adorée par les saints Dominique et François* (Dresde, Gemaldegalerie), datée 1598, .

Le parcours artistique de Calvaert, tout jeune venu en Italie pour parfaire sa formation, montre qu'il est resté toute sa vie fidèle au maniérisme du XVI^e siècle accordant la première place au dessin et qu'il fut plus sensible à l'art de Corrège (1489 ?-1534) qu'à celui des Carrache.

Parti de ses Flandres natales pour rejoindre Rome, il s'arrête à Bologne où il fréquente successivement l'atelier de Prospero Fontana (1512-1597), puis celui de Lorenzo Sabatini (ca. 1530-1576) avec qui il collabore, notamment dans la *Sainte Famille avec l'archange saint Michel* (Bologne, San Giacomo Maggiore) et l'*Assomption* (Bologne, Pinacoteca Nazionale). *La Vigilance* (1568; Bologne, Pinacoteca Nazionale) est le premier tableau signé de l'artiste. En 1572, il part pour Rome avec Sabatini pour travailler, sous sa direction, aux fresques de la sala Regia au Vatican. Là, il se trouve en contact avec les grands maîtres qu'il copie: Michel-Ange, Raphaël, Sebastiano del Piombo, en somme une véritable formation italienne dans la plus pure tradition. Celle-ci lui réussit car à son retour, autour de 1575, il ouvre une école qui fut très fréquentée, et en particulier par les futurs grands artistes bolonais: Guido Reni (1575-1642), Dominiquin (1581-1641), l'Albane (1578-1660), avant que ces derniers ne passent dans celle, plus novatrice, des Carrache.

still reflect the artist's admiration for Federico Barocci (1535-1612), which would invite us to date the painting within the sixteenth century, fairly close as Daniele Benati believes, to the *Madonna in Glory Adored by Saints Dominic and Francis* (Dresden, Gemäldegalerie), dated 1598.

Calvaert's artistic evolution, starting with a youthful journey to Italy to perfect his craft, shows that he always remained faithful to sixteenth-century Mannerism, with pride of place given to drawing, and that he responded more to Correggio (1489?-1534) than to the Carracci. Having left his native Flanders for Rome, he stopped in Bologna, where he attended the workshops of Prospero Fontana (1512-1597) and then Lorenzo Sabatini (c. 1530-1576), with whom he collaborated, notably on the *Holy Family with the Archangel Michael* (Bologna, San Giacomo Maggiore) and the *Assumption* (Bologna, Pinacoteca Nazionale). The figure of *Vigilance* (1568; Bologna, Pinacoteca Nazionale) was the first signed work by Calvaert. In 1572, he left for Rome with Sabatini, under whose guidance he worked on the frescoes in the Sala Regia in the Vatican. There, he became acquainted with the works of the great masters – Michelangelo, Raphael, and Sebastiano del Piombo – and copied their work, thereby gaining an education in the purest Italian tradition. This stood him in good stead, since when he returned to Bologna in about 1575, he opened a school that was much frequented, especially by the great Bolognese artists of the future – Guido Reni (1575-1642), Domenichino (1581-1641), and Albani (1578-1660) – before they moved into the more innovative world of the Carracci.

SISTO BADALOCCHIO

PARME, 1585 ~ ?, APRÈS 1621

# Vafrin découvre Tancrède blessé

# *Vafrino Discovers the Wounded Tancred*

HUILE SUR CUIVRE, 31 × 29,5 CM (OIL ON COPPER, 12 3/16 × 11 5/8 IN)

**PROVENANCE.** Paris, collection particulière.
**BIBLIOGRAPHIE.** Inédit.

**LE LONG POÈME ÉPIQUE DE LA *JÉRUSALEM*** *délivrée* du Tasse a été bien souvent à la source de l'imaginaire de la peinture du XVII^e^ siècle. Nombre d'artistes s'y sont essayés pour mettre en pratique cette *ut pictura poësis* d'Horace, on pense évidemment aux célèbres compositions du Guerchin (1591-1666), à Bologne (Rome, Galleria Doria Pamphilj ou bien encore York [Angleterre], collection Castle Howard), et pour une interprétation plus poétique et plus romantique, il nous suffit d'évoquer de Nicolas Poussin (1594-1665) une composition aujourd'hui à Saint-Pétersbourg, au musée de l'Ermitage[1]. Notre artiste n'y a pas échappé, lui qui en plusieurs occasions a volontiers peint *Le Baptême de Clorinde par Tancrède* (Modène, Galleria Estense ; Alnwick Castle, collection du duc de Northumberland) et, toujours dans cette dernière collection, *Renaud dans le jardin*

*PROVENANCE.* Paris, private collection.
*LITERATURE.* Unpublished.

*THE LONG EPIC POEM LA GERUSALEMME* *liberata* (*Jerusalem Delivered*) by Torquato Tasso was often a rich source of inspiration for seventeenth-century painting, and numerous artists took up the challenge of Horace's *ut pictura poesis*. Among the most celebrated examples in this context are the compositions by Guercino (1591-1666), painted in Bologna (now Rome, Galleria Doria Pamphilj, and Castle Howard, Yorkshire), and in a more poetic, romantic vein, that by Nicolas Poussin (1594-1665) now in the Hermitage Museum in Saint Petersburg.[1] Our painter applied himself to this narration, twice painting *The Baptism of Clorinda by Tancred* (Modena, Galleria Estense; Alnwick Castle, Collection of the Duke of Northumberland), and – also housed in the latter collection – *Rinaldo in Armida's Garden* and *Erminia and the Shepherds*.[2] The subject of our painting, new to the artist's repertoire, is drawn

1. Sur les thèmes littéraires tirés du Tasse dans la peinture, voir *Torquato Tasso tra letteratura musica teatro e arti figurative*, par Andrea Buzzoni, cat. exp. Ferrare, Castello Estense, Casa Romei, 6 septembre – 15 novembre 1985 et plus récemment *L'arme e gli amori. La poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento*, par Elena Fumagalli, Massimiliano Rossi, Riccardo Spinelli, cat. exp. Florence, Palazzo Pitti, 21 juin – 20 octobre 2001.
— On literary themes in painting derived from Tasso, see Andrea Buzzoni, eds., *Torquato Tasso tra letteratura musica teatro e arti figurative*, exh. cat., Ferrara, Castello Estense, Casa Romei, 6 September – 15 November 1985; and more recently Elena Fumagalli, Massimiliano Rossi, Riccardo Spinelli, eds., *L'arme e gli amori. La poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento*, exh. cat., Florence, Palazzo Pitti, 21 June – 20 October 2001.
2. Massimo Pirondini, « Sisto Badalocchio », dans *La scuola dei Carracci. I seguaci di Annibale e Agostino*, par Emilio Negro et Massimo Pirondini, Modène, 1995, p. 89-123 ; Massimo Pirondini, *Sisto Badalocchio*, notices par Elio Monducci, Manerba-Reggio Emilia, 2004, n^os^ 17, 20-21.
— Massimo Pirondini, "Sisto Badalocchio", in Emilio Negro and Massimo Pirondini, eds., *La scuola dei Carracci. I seguaci di Annibale e Agostino*, Modena, 1995, pp. 89-123; Massimo Pirondini, *Sisto Badalocchio*, with entries by Elio Monducci, Manerba – Reggio Emilia, 2004, nos. 17, 20-21.

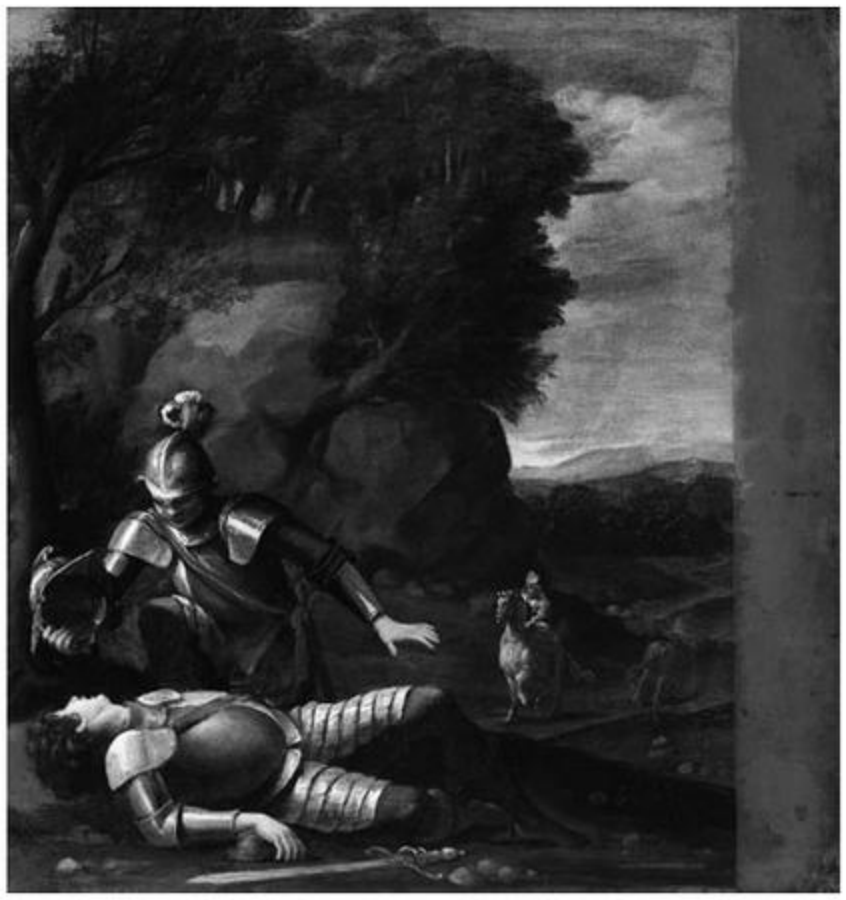


FIG.1
— Sisto Badalocchio, *Vafrin découvre Tancrède blessé*, vue du cuivre sans le cadre.

FIG.2
— Sisto Badalocchio, *Vafrin découvre Tancrède blessé*, photographie avec le cadre.

*d'Armide* ou *Herminie chez les bergers*[2]. Notre thème, nouveau dans le répertoire de l'artiste, est tiré du chant XIX (103-104) de *La Jérusalem délivrée* : alors que Vafrin et Herminie chevauchent en direction de Jérusalem, ils aperçoivent un guerrier mort [le corps d'Argan] puis, plus loin, le corps d'un autre guerrier, blessé. Vafrin se précipite : « Il descend de cheval, lui découvre le visage : / "Hélas, s'écrit-il, c'est le corps de Tancrède." » « La malheureuse [Herminie] s'était arrêtée / à contempler le farouche guerrier [Argan], / quand le son de la douloureuse exclamation / la frappa en plein cœur. / Au nom de Tancrède elle se précipita / en courant, comme ivre et éperdue. » C'est exactement ce moment précis du récit que l'artiste a ici représenté. Herminie accourt alors que Vafrin esquisse un mouvement de surprise en reconnaissant son maître, Tancrède. L'épée, bien mise en évidence au premier plan, nous rappelle son terrible et victorieux combat contre Argan. Nous avons là tous les ingrédients nécessaires pour dépeindre un sujet romanesque, associant duel et amour, association que l'on retrouve bien d'autres fois dans le poème du Tasse. Badalocchio tire parti de façon très ingénieuse et originale, pour cet épisode, du

from Book XIX, cantos 103-104 of *Jerusalem Delivered*: as Vafrino and Erminia ride towards Jerusalem, they come upon the body of a dead warrior, Argantes, and somewhat further on, the body of another warrior, wounded. Vafrino hurls himself to the ground: "He loosed his helm, and saw his visage plain, / And cry'd – Alas! Here lies Tancred slain! / The woful virgin [Erminia] tarried and gave heed / To the fierce looks of that proud Saracine [Argantes], / Till that high cry, full of sad fear and dread, / Pierc'd through her heart with sorrow, grief, and pine; / At Tancred's name thither she ran with speed, / Like one half mad or drunk with too much wine" (transl. Edward Fairfax). It is this precise moment of the story that has been painted by the artist. Erminia rides forward while Vafrino makes a movement of surprise as he recognises his master, Tancred. The sword, clearly visible in the foreground, reminds the viewer of the hero's terrible though victorious combat against Argantes. We now have all the necessary ingredients for illustrating a romantic tale that combines armed conflict and love, an association often found in Tasso's poem. Badalocchio uses his

format étroit du cuivre en plaçant uniquement au premier plan les deux personnages masculins. Herminie arrive au loin encore sur son cheval, tandis que tout à droite et légèrement esquissé se sauve un autre cheval que l'on devine être celui de Vafrin ou de l'un des deux combattants. La sombre masse rocheuse à gauche sert de repoussoir au groupe masculin, dont le peintre s'est plu à rendre les reflets des armures grises, brillants dans les dernières ardeurs du jour, des effets que Badalocchio a prisés comme le démontre encore la *Résurrection du Christ* (Naples, musée de Capodimonte). Tel un écrin, les bruns et les verts du paysage mettent en valeur les acteurs de la saynète qui se déroule sous nos yeux et qui montre un artiste en pleine possession de ses moyens. Nous serions tentés d'en voir l'exécution non loin de l'*Herminie chez les bergers* (Alnwick Castle, collection du duc de Northumberland), que Pirondini situe autour du second séjour romain en 1615-1616.

Badalocchio était coutumier du support de cuivre. Le nôtre a la particularité d'avoir conservé sur la partie droite une bande de cuivre brut, non peinte (fig. 1). Un aménagement a été conçu sur le côté droit du cadre – sans doute son cadre d'origine – pour que le cuivre puisse être glissé à l'intérieur et ne laisser voir, de manière astucieuse, que la partie peinte (fig. 2).

L'artiste a commencé sa carrière comme disciple et collaborateur des Carrache : en premier lieu d'Agostino (1557-1602) dont il est l'élève-apprenti, en compagnie de Giovanni Lanfranco (1582-1647), lui aussi originaire de Parme, au Palazzo del Giardino à Parme même. Puis, à la mort d'Agostino en 1602, sous la conduite d'Annibale (1560-1609), et toujours avec Lanfranco, il collabore à Rome au décor du palais Farnèse. Il a tout juste dix-huit ans et travaille, en dehors de Giovanni Lanfranco, avec le fils d'Agostino, Antonio (1592-1618), présent également sur ce vaste chantier. À nouveau, à la mort d'Annibale en 1609, Sisto Badalocchio rentre à Bologne en compagnie d'Antonio Carracci et il continuera sa carrière entre Parme, Reggio Emilia en exécutant des fresques au Duomo, puis Modène, à l'exception d'un séjour de nouveau à Rome en 1615 pour travailler au Palazzo Verospi al Corso. Là, il habitera avec Lanfranco, artiste avec qui il entretiendra de véritables liens de collaboration pendant de nombreuses années.

copper support in an ingenious and original manner, by adopting a narrow format that places only the male protagonists in the foreground. Erminia is seen arriving from afar, still on horseback, while a sketchy figure of another horse moves away to the right – presumably the mount owned by Vafrino or one of the combatants. The dark mass of rock on the left serves as a foil to the two men, whose grey armour provides an opportunity for painting reflections, gleaming in the late daylight, with the same effects the painter achieved in his *Resurrection* (Naples, Capodimonte Museum). Like a container, the browns and greens of the landscape set off the actors in this playlet, performed for the viewer and revealing an artist in full command of his talent. It is tempting to date the execution of this picture close to that of *Erminia and the Shepherds* (Alnwick Castle, Collection of the Duke of Northumberland), which Pirondini places within the artist's second Roman sojourn of 1615-1616.

Badalocchio was accustomed to using copper as a support. Our plate has the peculiarity of including a band of unpainted copper on the right (fig. 1). The right side of the frame – no doubt original to the painting – has been carefully constructed so as to allow the copper to slide into it without revealing the unpainted part (fig. 2).

The artist began his career as a pupil and collaborator of the Carracci, at first with Agostino (1557-1602), whose pupil-apprentice he was, together with Giovanni Lanfranco (1582-1647), another native of Parma, in that city's Palazzo del Giardino. When Agostino died in 1602, Sisto followed the guidance of Annibale (1560-1609), and again with Lanfranco he worked in Rome on the decoration of the Palazzo Farnese. He was then just eighteen and worked not only with Lanfranco but with Agostino's son Antonio (1592-1618), who was also involved in the grand palatial project. Upon Annibale's death in 1609, Badalocchio returned to Bologna with Antonio Carracci, furthering his career in Parma, Reggio Emilia – where he painted frescoes in the Cathedral – and then Modena, with one further sojourn in Rome in 1615, where he worked in Palazzo Verospi on the Via del Corso. There, he lived with Lanfranco, an artist with whom he shared a true collaborative relationship for many years.

TANZIO DA VARALLO, ANTONIO D'ENRICO dit

RIALE D'ALAGNA, 1575 OU 1580 (?) - VARALLO SESIA, 1632/1633

# La Stigmatisation de saint François

# *The Stigmatization of Saint Francis*

HUILE SUR TOILE, 34 × 29 CM (OIL ON CANVAS, 13 3/8 × 11 7/16 IN)

**PROVENANCE.** France, collection particulière.
**BIBLIOGRAPHIE.** Inédit.

*PROVENANCE.* France, private collection.
*LITERATURE.* Unpublished.

**CETTE PETITE SCÈNE REPRÉSENTANT LA** stigmatisation de saint François porte à la connaissance de l'œuvre de Tanzio un tableau nouveau offrant, de plus, un bel exemple du premier paysage lombard. La composition était connue par une autre version, sensiblement plus grande (Varallo, Pinacoteca ; 53 × 38 cm), publiée par Filippo Maria Ferro (1995)[1]. La thématique du saint franciscain est récurrente dans l'œuvre de Tanzio, attestant de liens privilégiés ou d'une sensibilité particulière, avec cette confrérie et ceci assez tôt dans son œuvre, comme en témoigne la pala de la *Madone de l'incendie maîtrisé* (Pescocostanzo [AQ], collegiata di Santa Maria in Colle ; fig. 1), exécutée en 1614 dans les Abruzzes, sur la route de son retour du Sud vers la Lombardie. On y trouve déjà ce même saint François, agenouillé, les mains croisées sur la poitrine, mais plus encore, l'échappée sur un paysage et un horizon montagneux sur lesquels se découpe le profil du saint. Il faut convenir que cette figure emblématique de saint se prête tout particulièrement à être associée avec un paysage puisque sa stigmatisation, l'épisode le plus populaire de sa légende, aurait eu lieu dans les monts de la Verna, que Tanzio a transposé en un paysage qu'il a eu sous les yeux, probablement un de ceux, lombards, de la Val di Sesia. En effet, l'apparition se serait déroulée près d'un ermitage concédé au saint dans la solitude du mont de la Verna dans le Casentino où, le jour de l'Exaltation de la Croix, il a la vision d'un crucifix aérien sur lequel est

*THIS SMALL-SCALE DEPICTION OF THE* Stigmatization of Saint Francis offers us a new work by Tanzio, and a fine example of early Lombard landscape painting. The composition was already known in another slightly larger version (Varallo, Pinacoteca; 53 × 38 cm), published in 1995 by Filippo Maria Ferro.[1] The saint recurs several times in Tanzio's oeuvre, testifying to a privileged connection with the Franciscan Order, or a specific sensibility on the part of the artist, from fairly early on in his career; this is proved by the *Madonna dell'incendio sedato* ('The Virgin of the Extinguished Fire') in the Collegiate Church of Santa Maria in Colle in Pescocostanzo, in the province of L'Aquila (fig. 1), painted in 1614 in the Abruzzo, on the artist's return to Lombardy from the south of Italy. The figure of Saint Francis appears there too, kneeling and with hands crossed over his breast, as does a view onto a landscape and mountainous horizon, against which the figure stands out. Of course this emblematic saint lends himself especially well to a landscape background, since the most popular episode from his legend, the stigmatization, took place at La Verna, which Tanzio has transposed into a landscape he knew personally – probably one of the Lombard sites in the Val di Sesia. Indeed, the apparition occurred near a hermitage given to the saint in the solitary site of La Verna in the Tuscan Casentino, where on the Feast Day of the Exaltation of the Cross, he had a vision of the Crucified Christ, suspended in

cloué le Christ et de ses plaies émanent des rayons qui viennent imprimer sur la chair du pénitent des stigmates. Ce miracle est matérialisé par les seuls rayons lumineux dont le jaune ressort d'autant mieux sur le bleu du dégradé atmosphérique. La lumière semble si intense qu'un de ses compagnons assis en contrebas, le frère Léon, est obligé de se protéger le regard de la main, pour essayer d'en distinguer la source. Saint François ne porte pas encore les fameux stigmates sur les mains qui le font s'apparenter au Christ. C'est à l'entrée d'une grotte obscure, en saint pénitent, agenouillé entre un crucifix et un crâne, symbole de la méditation, qu'il attend cette immanence de la présence divine. De ce miracle, le paysage n'en porte aucune trace : deux personnages viennent de franchir un pont de bois, sous lequel jaillit un cours d'eau, les montagnes escarpées ont réussi à accueillir une église, en fond de vallée quelques édifices nous laissent imaginer un village. Malgré le petit format, la vue représentée est ambitieuse et large mais l'insistance sur le paysage s'explique avant tout par l'idée de rendre un lieu reculé et tranquille.

On sent très bien que Tanzio a cherché une voie de milieu pour une production destinée à la dévotion privée offrant des images intenses et de petit format, par rapport à ses grands tableaux d'autel. Dans ces compositions autonomes, les personnages figurés sont réduits en nombre, exécutés soigneusement avec un faire menu, voire miniaturisés comme on le constate encore dans *La Vierge trônant avec saint François et sainte Catherine et une enfant* (fig. 2) d'une collection particulière, pour ne citer qu'une œuvre montrant le saint franciscain dans une attitude semblable, là encore à situer peu après le séjour dans les Abruzzes[2]. Notre petite toile trouve tout

**FIG. 1**
— Tanzio da Varallo, *Madone de l'incendie maîtrisé*, Pescocostanzo (AQ), collegiata di Santa Maria in Colle.

the air, with rays emanating from his wounds imprinting themselves as stigmata on his penitential flesh. The miracle materialises through the luminous rays alone, their yellow tonality emerging even more clearly against the blue of the atmospheric modulation. The light seems so intense that Francis' companion Brother Leo, seated with his back to us at lower right, is obliged to

1. Filippo Maria Ferro, « Tanzio in mostra a Napoli e a Torino », dans *Paragone*, n° 539, janvier 1995, p. 68-73 et prochainement – y compris pour notre tableau – F. M. Ferro, notice « Tanzio », dans *Dipinti restaurati della collezione remogna alla Pinacoteca di Varallo*, sous la direction de Carla Falcone, cat. exp. Varallo, Pinacoteca – Palazzo dei Musei, 2008-2009 ; F. M. Ferro, « Tanzio da Varallo », dans *I caravaggeschi in Italia*, sous la direction de A. Zuccari (sous presse) ; F. M. Ferro, « Precisazioni sulla Cappella Gibellini di Borgosesia e riflessioni attorno al segreto di un altare ligneo », *de Valle Sicida*, 2008 (à paraître).
— Filippo Maria Ferro, "Tanzio in mostra a Napoli e a Torino", *Paragone*, no. 539, January 1995, pp. 68-73. The same author is also presenting this work, together with our painting, in three forthcoming publications: an entry on Tanzio in Carla Falcone, ed., *Dipinti restaurati della collezione remogna alla Pinacoteca di Varallo*, exh. cat., Varallo, Pinacoteca – Palazzo dei Musei, 2008-2009; "Tanzio da Varallo", in A. Zuccari, ed., *I caravaggeschi in Italia*; and "Precisazioni sulla Cappella Gibellini di Borgosesia e riflessioni attorno al segreto di un altare ligneo", *De Valle Sicida*, 2008.
2. Francesco Frangi, dans *Tanzio da Varallo. Realismo fervore e contemplazione in un pittore del Seicento*, cat. exp. Milan, Palazzo Reale, 13 avril – 16 juillet 2000, p. 92-93, n° 11. Le tableau mesure 58,2 × 48,4 cm.
— Francesco Frangi, in *Tanzio da Varallo. Realismo fervore e contemplazione in un pittore del Seicento*, exh. cat., Milan, Palazzo Reale, 13 April – 16 July 2000, pp. 92-93, no. 11. The painting measures 58.2 × 48.4 cm.

FIG.2
— Tanzio da Varallo, *La Vierge trônant avec saint François et sainte Catherine et une enfant*, collection particulière.

naturellement sa place non loin de la date certaine de 1614 pour la pala de Pescocostanzo tant les deux paysages s'accordent du point de vue stylistique ; la palette claire plaide aussi en faveur d'une datation tôt.

En quelques dates, résumons brièvement le parcours artistique de l'artiste : il a rejoint Rome très jeune, en 1600, en compagnie de son frère Melchiorre et il l'a quittée quelques années plus tard sans que l'on sache exactement ni à quel moment, ni quelle fut son activité dans la Ville éternelle. Il est probable qu'il ait effectué aussi un séjour à Naples comme semblent le confirmer les cinq fragments retrouvés d'une *Pentecôte* (en dépôt au musée de Capodimonte) et, sur le chemin du retour vers le Nord, un passage dans les Abruzzes est attesté par la pala de la collegiata de Pescocostanzo. Son retour en Lombardie est documenté en 1616 et vers la fin de 1617, où il est signalé pour la première fois au Sacro Monte de Varallo. À partir de 1629, il est actif sur la scène artistique milanaise où il exécute principalement des décors à fresque dans les églises de S. Antonio dei Teatini et de S. Maria della Pace.

protect his eyes with his hand as he seeks to distinguish its source. Saint Francis does not yet bear the marks of the stigmata which lend him the appearance of Christ. It is before a dark grotto, as a holy penitent, kneeling between a crucifix and a skull – the symbol of meditation – that he awaits the immanent divine presence. The landscape background reflects nothing of this miracle: two figures have just crossed a wooden bridge over a stream, a church clings to the craggy mountains, and the handful of structures in the valley below enable us to imagine a village. In spite of its small format, the view is a broad and ambitious one, but the emphasis on landscape derives above all from the idea of conveying a remote, tranquil place.

One can clearly feel that Tanzio has sought a middle path in his creation of works for private devotion with intense, small-scale images, compared to his large altarpieces. In these independent compositions, the figures are few in number and painstakingly depicted, almost with a miniaturist's touch. This manner can also be seen in *The Virgin and Child Enthroned with Saints Francis and Catherine and a little girl* in a private collection (fig. 2), to name but one work with the Franciscan saint in a similar pose, and also datable to shortly after Tanzio's sojourn in the Abruzzo.[2] Our little canvas finds its place quite naturally near the documented date of 1614 of the Pescocostanzo altarpiece, given the stylistic resemblance of the two landscapes; an early dating is also implied by the bright palette.

A few dates will suffice to give a summary of the artist's life and career. Tanzio left for Rome in 1600 as a very young man, accompanied by his brother Melchiorre, departing a few years later, although we still do not know exactly when, nor what he produced in the Eternal City. He probably also went to Naples, as is suggested by five fragments of a *Pentecost* (now on deposit at the Museo di Capodimonte), and on the way back north, his passage through the Abruzzo is marked by the altarpiece in the Collegiata in Pescocostanzo. His renewed presence in Lombardy is documented in 1616 and in late 1617, when he is recorded for the first time at the Sacro Monte in Varallo. From 1629 onwards, he was active in Milan, where he was principally engaged on fresco decoration in the churches of Sant'Antonio dei Teatini and Santa Maria della Pace.

ANONYME

ROME, VERS 1615 ~ 1620

# Corbeille de fruits

# *Basket of Fruit*

HUILE SUR TOILE, 51 × 67 CM (OIL ON CANVAS, 20 1/16 × 26 3/8 IN)

**PROVENANCE.** France, collection particulière.
**BIBLIOGRAPHIE.** Inédit.

*PROVENANCE.* France, private collection.
*LITERATURE.* Unpublished.

**LE MOTIF ISOLÉ DE LA CORBEILLE DE FRUITS** nous renvoie au célèbre prototype peint par Caravage ([1571-1610] ; Milan, Pinacoteca Ambrosiana), qui a cependant été conçu dans un esprit complètement différent : au contraire du tableau du peintre lombard, ici les pleins sont plus importants que les vides et les fruits sont observés presque en gros plan. C'est encore plus flagrant pour les insectes eux-mêmes qui sont décrits comme s'ils avaient été observés au moyen d'une loupe. Mais les différences ne s'arrêtent pas à la conception d'ensemble : les détails apportent encore des signifiés opposés. Là où Caravage prend la peine de décrire la pourriture sur les fruits, les feuilles racornies par le manque d'eau et qui commencent à se recroqueviller sur elles-mêmes, notre artiste anonyme, lui, magnifie les fruits qu'il présente : ouverts, éclatés par trop de soleil, exhibant leur pulpe alléchante de même que les belles peaux rouges et jaunes de fruits mûrs. L'espace du tableau est entièrement occupé par le motif : reposant sur le bord d'un simple plateau de bois, il affleure à la surface de la toile en un premier plan tentateur. On a envie de tendre la main : les raisins, de plusieurs variétés, débordant à l'extérieur de la corbeille, nous y invitent. Nous ne sommes pas dans une pose figée ayant valeur de portrait mais dans un moment de vie, de plaisir qui parle aux sens. Le fond brun chaud, clair malgré tout, a été choisi par l'artiste pour lui

*THE MOTIF OF AN ISOLATED BASKET OF FRUIT* recalls the celebrated prototype painted by Caravaggio (1571-1610) and housed in the Pinacoteca Ambrosiana, Milan, although that is conceived in an entirely different spirit: unlike that of the Lombard painter, our composition favours solids over voids, and each fruit is given an almost close-up treatment. This is even truer of the insects, described as if they had been observed through a magnifying glass. But the differences do not lie merely in general compositional concepts – the details themselves contain opposite meanings. Whereas Caravaggio is painstaking in his description of decay, and of leaves shrivelled from lack of water, curling on themselves, our anonymous artist enhances his fruits, bursting open from too much sun, revealing their mouth-watering pulp and the beautiful red and yellow skin of ripened substance. The picture space is entirely filled with its subject-matter: poised on the edge of a simple wooden base, this stretches across the surface of the canvas in an enticing foreground spread. One wants to stretch out one's hand, invited by the different varieties of grapes that spill over the edge of the basket. This is not a set pose, as in some portraits, but a moment of real life, of pleasure, as it speaks to the senses. The warm brown background, which is bright in spite of everything, has been chosen by the artist so that he can describe each fruit in full light, sometimes defined by a fine black line as in the case of the pomegranate balanced at the sum-

permettre de ciseler ses fruits en pleine lumière, délimités parfois d'un fin trait noir comme c'est le cas pour la grenade en équilibre au sommet de la pyramide, faîtage prometteur. On est presque étonné, devant tant de prodigalité, de constater la présence de quelques mouches qui avaient échappé à un premier regard, une libellule et deux papillons improvisent un gracieux ballet aérien autour des feuillages, et de constater encore le côté instable de cet empilement, voire improbable. Il s'agit d'une recréation plus que d'une observation précise.

Car c'est bien d'exubérance dont fait montre le tableau et non pas d'austérité, exubérance de la couleur tout d'abord, en un évident plaisir à l'inventer pure et franche, exubérance dans le choix des motifs, multipliés dans toutes leurs combinaisons comme l'indiquent clairement les raisins mais aussi les pommes, changeant de forme et de couleur. Sans doute le tableau avait-il une fonction de dessus-de-porte, car l'impact, la matérialité de cette corbeille sont forts, percutants. Les feuilles, comme marbrées, semblent exécutées au moyen d'un matériau minéral tant elles apparaissent solides dans l'espace. Ce détail seul suffit à ne pas reconnaître la main du Maestro della Natura Morta Acquavella, attribution qu'Alberto Cottino a avancée récemment pour une autre composition qui reprend, en plus serré, le motif central de notre corbeille (fig. 1 ; collection particulière)[1]. On y retrouve, de l'une à l'autre, outre le réemploi des mêmes motifs – melon et grenades ouverts, pommes très rouges, raisins débordant du support –, une caractéristique colorée qui devrait être considérée comme une signature de l'artiste : l'ombre bleu gris marquant l'ouverture du melon.

**FIG. 1**
— Maestro della Natura Morta Acquavella, *Nature morte de fruits*, collection particulière.

mit of this promising pinnacle. Before such generosity, it is almost surprising to see that some flies initially escaped our notice, together with a dragonfly and two butterflies in a graceful, improvised aerial ballet around the foliage, and to note the unstable, even improbable aspect of the whole pile. It is ultimately more a recreation than a precise observation.

Indeed this painting is about exuberance, not austerity – firstly exuberance of colour, with an obvious pleasure in its creation, pure and direct, and exuberance in the choice of subjects, multiplied in all their possible combinations, as with both the grapes and apples, which vary in form and colour. No doubt the canvas functioned as an overdoor decoration, since the visual impact and material quality of this basket are dramatically striking. The leaves appear marbled and seem so solid in space that they seem to have been created out of some mineral. However, this detail is not sufficient for an attribution to the Master of the Acquavella Still Life, suggested by Alberto Cottino for another composition that adopts a closer look at the central motif of the basket (fig. 1; private collection).[1] Nonetheless each painting contains not only the same motifs – melon, open pomegranates, bright red apples, and grapes spilling out of their container – but a characterization of colour

1. Nous remercions M. Guido Capelli, pour la suggestion de ce rapprochement et pour son investissement passionné dans l'étude de ce tableau. Voir pour la nature morte publiée comme Maestro della Natura Morta Acquavella : Alberto Cottino, *Natura Silente. Nuovi Studi sulla Natura Morta Italiana*, Turin, 2007, p. 25, fig. 12 ; le tableau mesure 45 × 33 cm.

— We are grateful to M. Guido Capelli for suggesting this comparison, and for his passionate involvement in the study of this painting. For the *Still Life* published as by the Master of the Acquavella Still Life, see Alberto Cottino, *Natura Silente. Nuovi Studi sulla Natura Morta Italiana*, Turin, 2007, p. 25, fig. 12; the canvas measures 45 × 33 cm.

Cette annotation froide, de même que le cerné noir autour des fruits, sont des indications stylistiques importantes pour la reconstruction du corpus de cet artiste anonyme.

En l'état actuel de nos connaissances, et bien que nous ne puissions mettre un nom sur cette main anonyme, il nous paraît cohérent de placer cette nature morte sur la scène artistique romaine, autour de 1615-1620. Son caractère post-caravagesque la rend contemporaine de l'art de Michelangelo Cerquozzi (1602-1660), de Pietro Paolo Bonzi dit le Gobbo dei Carracci (ca. 1576-1636), ainsi que du fameux Maestro della Natura Morta Acquavella actif à Rome dans ces années-là (entre 1615 [?] et 1630-1635), sans oublier Giovanni Battista Crescenzi (1577-1635) et le Pensionante del Saraceni (actif dans la deuxième décennie du XVII[e] siècle). Avec ces deux derniers, l'artiste partage un vocabulaire spécifique qui aime explorer non seulement l'aspect extérieur des fruits, mais aussi les intérieurs exhibant leurs chairs colorées, parsemées de sombres pépins.

that might be considered the artist's signature: the blue-grey shadow that marks the opening in the melon. This touch of cool tonality and the black contour around the fruits furnish important stylistic indications for the reconstruction of this anonymous artist's oeuvre.

Judging from what we know at present, and although we cannot put a name to this master, it seems right to set this still life within the context of the Roman artistic milieu around 1615-1620. Its post-Caravaggesque character makes it contemporary with the art of Michelangelo Cerquozzi (1602-1660), Pietro Paolo Bonzi, called il Gobbo dei Carracci (c. 1576-1636), as well as the famous Master of the Acquavella Still Life, active in Rome during those years – between 1615 (?) and 1630-1635 – not to mention Giovanni Battista Crescenzi (1577-1635) and the so-called Pensionante del Saraceni, who flourished during the second decade of the seventeenth century. Our artist shares with these last two a specific vocabulary that aims to explore not only the external aspect of each fruit, but the interior, with a display of coloured flesh, dotted with dark seeds.

ANGELO CAROSELLI

ROME, 1585 - 1652

# Sainte Famille avec sainte Dorothée

# *The Holy Family with Saint Dorothy*

HUILE SUR PANNEAU. 53 × 45,5 CM (OIL ON WOOD PANEL, 20 7/8 × 17 15/16 IN)

**PROVENANCE.** France, collection particulière.
**BIBLIOGRAPHIE.** A. Ottani, « Su Angelo Caroselli, pittore romano », *Arte Antica e Moderna*, 31-32, 1965, p. 292, fig. 115b.

*PROVENANCE.* France, private collection.
*LITERATURE.* A. Ottani, "Su Angelo Caroselli, pittore romano", *Arte Antica e Moderna*, 31-32, 1965, p. 292, fig. 115b.

C'EST UNE HEUREUSE REDÉCOUVERTE QUE celle de ce panneau très coloré à la facture délicate, reproduit en petit et en noir et blanc dans un article pionnier (1965) d'Anna Ottani sur le peintre Angelo Caroselli, artiste qui n'a toujours pas bénéficié d'une étude monographique[1]. En parallèle, l'étude du collectionnisme à Rome pendant les années 1620-1650 s'est affinée et Caroselli y apparaît comme une figure clé, liée – de près ou de loin – à nombre d'artistes à commencer par Agostino Tassi (1578-1644), peintre avec qui il collabora et chez qui il habita momentanément, ou Nicolas Poussin (1594-1665) dont il copia la *Peste*

*THIS BRIGHTLY COLOURED AND DELICATELY* painted panel is the subject of a felicitous rediscovery, having appeared only in a small black and white illustration in Anna Ottani's pioneering article of 1965 on Angelo Caroselli, an artist who still lacks a monographic treatment.[1] The parallel avenue of research on Roman collections of the period 1620-1650 has revealed Caroselli as a key figure, associated in varying degrees with a number of artists, beginning with Agostino Tassi (1578-1644), a painter with whom he collaborated and briefly lived, and including Nicolas Poussin (1594-1665), whose *Plague at Ashdod* (London, The

1. Giambattista Passeri, *Vite de'pittori scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma*, Rome, 1672, p. 188-195 ; Filippo Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, Florence, 1846, III, p. 743 ; Luigi Salerno, « Il dissenso nella pittura. Intorno a Filippo napoletano, Caroselli, Salvatore Rosa e altri », *Storia dell'Arte*, 1970, 5, p. 40-41 ; Anna Ottani, « Angelo Caroselli », dans *Dizionario biografico degli italiani*, Rome, 1977, vol. 20, p. 548-550 ; Elisabetta Giffi, « Per il tempo romano di Pietro Paolini e gli inizi di Angelo Caroselli », *Prospettiva*, 46, 1986, p. 22-30 ; Carlo Stefano Salerno, « Precisazioni su Angelo Caroselli », *Storia dell'arte*, 1992, 76, p. 346-361 ; Gianni Papi, Sergio Guarino, cat. exp. *Caravaggio e l'Europa da Caravaggio a Mattia Preti*, Milan, Palazzo Reale, 15 octobre 2005 – 6 février 2006 ; Vienne, Liechtenstein Museum, 5 mars – 9 juillet 2006, p. 444-447, nos VII.5 et VII.6.

— Giambattista Passeri, *Vite de' pittori scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma*, Rome, 1672, pp. 188-195; Filippo Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, Florence, 1846, III, p. 743; Luigi Salerno, "Il dissenso nella pittura. Intorno a Filippo napoletano, Caroselli, Salvatore Rosa e altri", *Storia dell'Arte*, 1970, 5, pp. 40-41; Anna Ottani, "Angelo Caroselli", in *Dizionario biografico degli italiani*, XX, Rome, 1977, pp. 548-550; Elisabetta Giffi, "Per il tempo romano di Pietro Paolini e gli inizi di Angelo Caroselli", *Prospettiva*, 46, 1986, pp. 22-30; Carlo Stefano Salerno, "Precisazioni su Angelo Caroselli", *Storia dell'arte*, 1992, 76, pp. 346-361; Gianni Papi, Sergio Guarino, eds., *Caravaggio e l'Europa da Caravaggio a Mattia Preti*, exh. cat., Milan, Palazzo Reale, 15 October 2005 – 6 February 2006; Vienna, Liechtenstein Museum, 5 March – 9 July 2006, pp. 444-447, nos. VII.5, VII.6.

*d'Asdod*[2] (Londres, The National Gallery). La publication de l'inventaire de Vincenzo Giustiniani (1564-1637), rédigé en 1638, catalogue de notre artiste deux tableaux et une copie d'après le *Saint Matthieu* de Caravage[3]. Ce collectionneur-mécène a très certainement demandé à Caroselli d'immortaliser en peinture ce vaste projet de gravures d'après les antiques de sa Galleria (en deux volumes, édités à Rome en 1636-1637) dans une *Allégorie de la sculpture*, tableau aujourd'hui disparu (autrefois à Berlin, Kaiser Friedrich Museum ; fig. 2). Pygmalion y présente à bout de bras un gros volume ouvert dont il y a tout lieu de croire qu'il s'agit justement de celui de la collection Giustiniani[4].

Dans notre petit panneau, le bas-relief sur lequel prend appui le groupe de la Vierge à l'Enfant ne reprend cependant aucun de ceux gravés dans la *Galleria Giustiniani*. On y voit un empereur assis sur un trône et qui semble faire un geste d'accueil de la main vers des guerriers casqués, geste faisant écho à celui de l'Enfant Jésus tendant la main pour prendre une des roses dans la corbeille que lui offre sainte Dorothée. Vue de dos, on la devine agenouillée devant l'Enfant Jésus. Notre peintre s'est servi à plusieurs reprises du bas relief en tant qu'élément stabilisateur dans ses compositions, soit vers l'avant comme ici, soit à l'arrière comme dans le fond

National Gallery)[2] he copied. The publication of the inventory of Vincenzo Giustiniani (1564-1637), drawn up in 1638, itemizes two paintings by our artist, as well as a copy after Caravaggio's *Saint Matthew*.[3] The great collector-patron, who was certainly the one to ask the artist to immortalise the vast project of engraved antiquities of his Galleria (published in two volumes in Rome, 1636-1637) in a painted *Allegory of Sculpture*; the canvas, now lost, was formerly in the Kaiser Friedrich Museum, Berlin (fig. 2). It contains a figure of Pygmalion, his outstretched arm holding a large open volume which is plausibly believed to be the catalogue of the Giustiniani collection.[4]

Our small-scale panel shows a marble relief that supports the Virgin and Child, but it does not reproduce any of the works engraved in the *Galleria Giustiniani*. Carved on it is an enthroned emperor who appears to welcome helmeted warriors, echoing the gesture of the Christ Child, who stretches out his hand to take one of the roses from the basket offered him by Saint Dorothy. Seen from behind, she seems to be kneeling before Christ. Our painter uses the motif several times as a stabilising element in his own compositions, either in the foreground as here, or further back, as in the *Rest on the Flight into Egypt* (Rome,

2. Sur les rapports avec Tassi, voir Patrizia Cavazzini, « Agostino Tassi and the organization of his workshop : Filippo Franchini, Angelo Caroselli, Claude Lorrain and the others », *Storia dell'Arte*, 1997, n° 91, p. 401-431. Et pour la copie par Caroselli de la *Peste d'Asdod* de Poussin : Jane Costello, « The twelve pictures "ordered by Velasquez" and the trial of Valguarnera », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIII, 1950, p. 237-284. Pour une retranscription récente des actes du procès à Fabrizio Valguarnera, voir *Rome 1630. Il trionfo del pennello*, cat. exp. Rome, Villa Médicis, 25 octobre 1994 – 1er janvier 1995, p. 229 (qui cite la copie de Caroselli) et p. 162-171, la notice d'Olivier Bonfait pour ce tableau, aujourd'hui à la National Gallery de Londres.
— On the relationship with Tassi, see Patrizia Cavazzini, "Agostino Tassi and the organization of his workshop: Filippo Franchini, Angelo Caroselli, Claude Lorrain and the others", *Storia dell'Arte*, 1997, no. 91, pp. 401-431. For the copy by Caroselli of Poussin's *The Plague at Ashdod*, Jane Costello, "The Twelve Pictures 'Ordered by Velasquez' and the Trial of Valguarnera", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XIII, 1950, pp. 237-284. For a recent new transcript of the trial of Fabrizio Valguarnera, see *Rome 1630. Il trionfo del pennello*, exh. cat., Rome, Villa Medici, 25 October 1994 – 1 January 1995, p. 229 (citing the copy by Caroselli), and pp. 162-171 for the entry by Olivier Bonfait on the painting in the National Gallery, London.

3. Silvia Danesi Squarzina, *La collezione Giustiniani*, 3 vol., Turin, 2003, I, p. 299-301, nos 99 et 101.
— Silvia Danesi Squarzina, *La collezione Giustiniani* (3 vols.), Turin, 2003, I, pp. 299-301, nos. 99, 101.

4. Le tableau représente l'*Allégorie de la sculpture (Pygmalion et Galatée)*. Pour la portée symbolique de ce tableau et son lien avec l'édition en deux volumes des antiques de la Galleria Giustiniani, voir Elizabeth Cropper et Charles Dempsey, *Nicolas Poussin. Friendship and the Love of Painting*, Princeton, 1996, p. 79-81.
— For this *Allegory of Sculpture (Pygmalion and Galatea)*, its symbolic meaning and its connection with the two-volume edition of the collection of antiquities in the Giustiniani Gallery, see Elizabeth Cropper and Charles Dempsey, *Nicolas Poussin. Friendship and the Love of Painting*, Princeton, 1996, pp. 79-81.

5. Irene Baldriga, dans *Caravaggio e i Giustiniani. Toccar con mano una collezione del Seicento*, cat. exp. Rome, Palazzo Giustiniani, 26 janvier – 15 mai 2001 ; Berlin, Altes Museum, 15 juin – 9 septembre 2001, p. 304-305, n° D10.
— Irene Baldriga, in *Caravaggio e i Giustiniani. Toccar con mano une collezione del seicento*, exh. cat. by Silvia Danesi Squarzina, Rome, Palazzo Giustiniani, 26 January – 15 May 2001; Berlin, Altes Museum, 15 June – 9 September 2001, pp. 304-305, no. D10.

**FIG. 1**
— Angelo Caroselli, *Repos pendant la fuite en Égypte*, Rome, Palazzo Barberini.

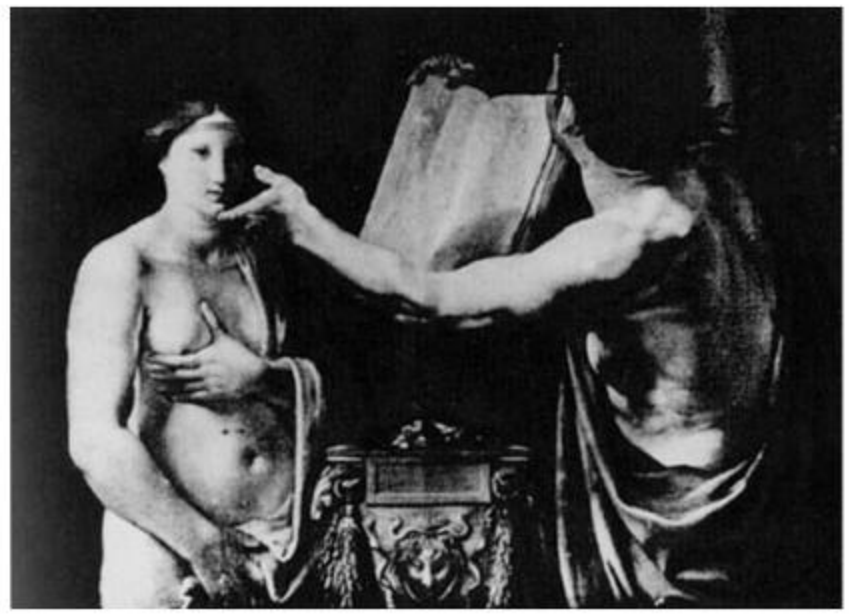


**FIG. 2**
— Angelo Caroselli, *Allégorie de la sculpture (Pygmalion et Galatée)*, autrefois à Berlin, Kaiser Friedrich Museum.

du *Repos pendant la fuite en Égypte* (Rome, Palazzo Barberini ; fig. 1). Ici, la mise en pages est très compacte et dans le même temps très structurée, sur un fond de rideau et une échappée de paysage. Cette résurgence néo-vénitienne dans son œuvre s'adapte particulièrement bien à cette production de tableaux *da stanza*, privilégiant une atmosphère intimiste. Le style léché et clair est rendu au moyen de fines petites touches de matière se juxtaposant. Une douce lumière a remplacé celles plus outrées de ses œuvres antérieures. Anna Ottani note fort justement cette inclinaison qu'avait Caroselli pour un caravagisme plus romantique, qui chronologiquement vient prendre place sur la scène artistique romaine autour de 1630 et qui caractérise aussi *La Prière du fils prodige* (Rome, Palazzo Spada, Consiglio di Stato) ayant appartenu à Vincenzo Giustiniani[5].

Romain de naissance, l'artiste déploya toute son activité dans la Ville éternelle documenté comme académicien de San Luca de 1608 à 1636 et bien qu'il en paye la taxe déjà depuis 1604. Il effectue deux brefs séjours hors de Rome : l'un à Florence en 1605, l'autre à Naples en 1618. Dans la Rome des années 1615-1620, il devait déjà avoir une solide réputation car, en 1619, le peintre de Lucques Pietro Paolini (1603-1680) devient son élève. De cet artiste éclectique, il est aujourd'hui difficile de proposer une claire chronologie de son œuvre tant du point de vue de son style même, que de celui des thèmes abordés, présentant un large répertoire, où celui ayant trait à la nécromancie et à la magie est un des aspects les plus intrigants de son talent.

Palazzo Barberini, Galleria Nazionale d'Arte Antica; fig. 1). Here, the layout is compact and at the same time very structured, set against a drape and a view onto a distant landscape. The resurgence of this neo-Venetian quality in his work was particularly well suited to the painting of *quadri da stanza*, thus favouring an atmosphere of intimacy. The polished, clear style is conveyed here through small, juxtaposed areas of pigment, and a gentle light replaces the harsher one of his earlier works. Anna Ottani is entirely correct in noting how partial Caroselli was to the romantic side of Caravaggism, which emerged on the Roman artistic scene around 1630 and also informs *The Prayer of the Prodigal Son* (Rome, Palazzo Spada, Consiglio di Stato), a picture once owned by Vincenzo Giustiniani.[5]

Roman by birth, the artist carried out all his work in the Eternal City, where he is documented as a member of the Accademia di San Luca between 1608 and 1636, although he was paying his dues as early as 1604. He made two brief journeys out of Rome, one to Florence in 1605, the other in 1618 to Naples. His reputation in Rome must have been firmly established by 1615-1620, since the Lucchese painter Pietro Paolini (1603-1680) became his pupil in 1619. It is hard to propose a clear chronology for Caroselli's eclectic oeuvre, not only as regards style but also for the wide range of subjects he treated, including those related to necromancy and magic, which are among the most intriguing aspects of his talent.

JUSEPE DE RIBERA

JÁTIVA, 1591 ~ NAPLES, 1652

# Saint Jacques le Majeur

# *Saint James the Greater*

HUILE SUR TOILE, 74 × 64 CM (OIL ON CANVAS, 29 1/8 × 25 3/16 IN)

**PROVENANCE.** Londres, Galerie Helikon ; collection particulière.
**BIBLIOGRAPHIE.** N. Spinosa, *Ribera. L'opera completa*, Naples, 2003, p. 278, sous le nº A88 ; 2e édition, 2006, p. 302, sous le nº A106 ; 3e édition, Madrid, Fundación Arte Hispánico, 2008, p. 377, sous le nº A127.

**SAINT JACQUES LE MAJEUR, À MI-BUSTE** légèrement de trois quarts mais le regard nous fixant sans détour, est ici représenté en pèlerin comme l'indiquent la coquille, presque discrète, accrochée du côté droit et le solide bourdon sur lequel il prend appui. Celui-ci traverse toute la hauteur du tableau dans la partie gauche, prétexte à marquer une belle diagonale fuyant vers le haut. En Espagne, la popularité de ce saint se fonde sur le pèlerinage de Compostelle, lieu où son corps aurait été enseveli.

La dernière édition espagnole du catalogue *Ribera* de Nicola Spinosa (2008) reproduit notre tableau, jusqu'alors connu par son précédent passage à la Galerie Helikon de Londres.

C'est un sujet que l'artiste a volontiers répété sur le modèle d'une toile de ce même *Saint Jacques le Majeur* (Madrid, musée du Prado) et qui appartient à une série illustrant les apôtres, exécutée autour de 1630, pour le duc d'Alcala, vice-roi de Naples entre 1629 et 1631. Cet ensemble connut une immense fortune et en ce qui concerne notre seule composition, Nicola Spinosa répertorie une autre réplique, elle aussi autographe, aujourd'hui à Gênes au Palazzo Durazzo Pallavicini. Notre saint Jacques le Majeur partage encore avec cette série des dimensions, à peu s'en faut, identiques.

*PROVENANCE.* London, Helikon Gallery; private collection.
*LITERATURE.* N. Spinosa, *Ribera. L'opera completa*, Naples, 2003, p. 278, under no. A88; 2nd ed., 2006, p. 302, under no. A106; 3rd ed., Madrid, Fundación Arte Hispánico, 2008, p. 377, under no. A127.

*SAINT JAMES THE GREATER, SHOWN HALF-* length and tending to a three-quarter profile, but with his gaze fixed decisively at the beholder, is here presented as a pilgrim, as indicated by his emblematic cockle shell – almost unobtrusively attached near his right shoulder – and by the solid staff on which he leans. The wooden staff crosses the whole composition on the left, creating a fine diagonal line that lead the eye upwards. In Spain, this saint's popularity endures through pilgrimage to Santiago de Compostella, where his body is buried.

The latest Spanish edition of Nicola Spinosa's *Ribera* catalogue (2008) reproduces our canvas, only known until last year by its former presence in the Helikon Gallery, London.

The subject was often treated by the artist, and the model for this composition is the painting of *Saint James the Greater* (Madrid, Prado Museum), part of a series of apostles executed in about 1630 for the Duke of Alcalá, Viceroy of Naples between 1629 and 1631. This *Apostolado* had an extensive legacy, and as regards our composition alone, Nicola Spinosa lists another replica, also painted by Ribera, now in Genoa in the Palazzo Durazzo Pallavicini. Furthermore, our Saint James shares almost identical dimensions with the paintings in this series.

Mais là s'arrêtent les similitudes. L'artiste espagnol, installé à Naples déjà depuis 1616, en pleine possession de ses moyens et en pleine gloire, réinterprète cette icône de la vie religieuse sur un mode plus clair, en gommant quelque peu le ténébrisme qui lui est si cher. Une diagonale de lumière crée un fond brun-vert sur lequel est particulièrement mise en évidence l'expression cordiale et douce, bien que convaincante, de l'apôtre. Cette nouvelle dimension psychologique dans son œuvre est tout de suite contrebalancée par la forte architecture de la toge rouge dans laquelle il est à demi drapé, véritable repoussoir qui sert à la mise en espace de la figure. Déjà ici, nous voyons l'artiste faire un pas vers des recherches nouvelles qui aboutiront, autour de 1635, à son adhésion au courant clair à Naples, « néo-vénitien » selon l'expression consacrée, en provenance de Rome. Il nous semble que le visage, peint en pleine pâte au moyen de rose et de blanc clair, dénote déjà une ouverture dans ce sens.

But the resemblances stop there. In our canvas, the Spanish painter, who had resided in Naples since 1616 and was at the summit of his technical brilliance and fame, lends a new, brighter tone to this religious icon by modulating the tenebrist manner that was so dear to him. A diagonal of light creates a brown-green background that serves particularly well to set off the apostle's expression, cordial and gentle but no less full of conviction. This new psychological dimension in Ribera's oeuvre is simultaneously balanced by the strong architectural form of the red robe that half-clothes the saint, providing a strong illusion of his mass. We can already sense the artist's evolution towards what would culminate around 1635 in his espousing the light-filled trend in Neapolitan painting – a "neo-Venetian" manner, as it has been defined – that emanated from Rome. It seems to us that the face, described with a loaded brush in pinks and bright whites, already testifies to that evolution.

MICHAEL SWEERTS

BRUXELLES, 1618 - GOA, INDE, 1664

# Jour de grande lessive

## *The Great Laundry Day*

HUILE SUR TOILE, 49 × 78,5 CM (OIL ON CANVAS, 19 5/16 × 30 7/8 IN)

**PROVENANCE.** Vienne (Autriche), collection particulière.

**BIBLIOGRAPHIE.** Inédit.

*PROVENANCE.* Vienna, private collection.

*LITERATURE.* Unpublished.

**NOTRE COMPOSITION EST UN SIGNIFICATIF** ajout au corpus de Michael Sweerts et représente une découverte importante depuis la dernière exposition monographique qui lui fut consacrée en 2002[1]. Selon Rolf Kultzen, l'artiste peignit ce tableau peu après son arrivée à Rome, en 1646, à l'âge de vingt-huit ans. Il apporte un brillant témoignage sur l'art du premier moment romain du peintre, dans la mouvance des *Bamboccianti*, surnom de ces artistes d'origine flamande traitant avec prédilection des scènes de la vie populaire au moyen de petites figures, très typées. Pieter van Laer (1599-ca. 1642), le pionnier de cette peinture de genre, a déjà disparu lorsque Sweerts arrive dans la Ville éternelle et même si de tels sujets sont encore exploités, c'est sur un mode plus recomposé qu'ils sont exprimés. Notre Flamand, puisque aujourd'hui on a pu établir que Michael Sweerts était né à Bruxelles en 1618, porte un regard attentif au monde du petit peuple, en sachant varier les sujets et passer avec aisance des scènes d'extérieur à celles d'intérieur, de paysans ou de rue, à des études isolées *dal vero*, ou à des portraits d'hommes appartenant à des classes sociales plus élevées ou encore des portraits allégoriques pour lesquels il semble avoir eu une prédilection.

*OUR COMPOSITION IS A SIGNIFICANT ADDITION* to the oeuvre of Michael Sweerts, and represents an important discovery since the monographic exhibition dedicated to the artist in 2002.[1] According to Rolf Kultzen, the artist must have painted this work shortly after arriving in Rome in 1646, aged twenty-eight. The scene provides brilliant evidence of the artist's style in his initial Roman period in the sphere of the *Bamboccianti*, the name given to the painters of Flemish origin active in Rome whose special focus was on scenes drawn from popular life, with small, highly characterized figures. Pieter van Laer (1599 – c. 1642), the pioneer of this sort of genre painting, had already died when Sweerts arrived in the Eternal City, and even if artists were still treating such subjects, they approached them in a more structured manner. Our Flemish painter (since it has now been established that he was born in Brussels in 1618) paid close attention to the world of common people, varying his subjects and moving with ease from outdoor to indoor scenes, painting peasants or city dwellers, individual studies *dal vero* or portraits of men from more elevated social classes, as well as allegorical portraiture, to which he seemed to be partial.

1. *Michael Sweerts 1618-1664*, par Guido Jansen et Peter C. Sutton, cat. exp. Amsterdam, Rijksmuseum, 9 mars – 20 mai 2002 ; San Francisco, Fine Arts Museums, 15 juin – 25 août 2002 ; Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art, 19 septembre – 1er décembre 2002.

— *Michael Sweerts 1618-1664*, exh. cat. by Guido Jansen and Peter C. Sutton, Amsterdam, Rijksmuseum, 9 March – 20 May 2002; San Francisco, Fine Arts Museums, 15 June – 25 August 2002; Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art, 19 September – 1 December 2002.

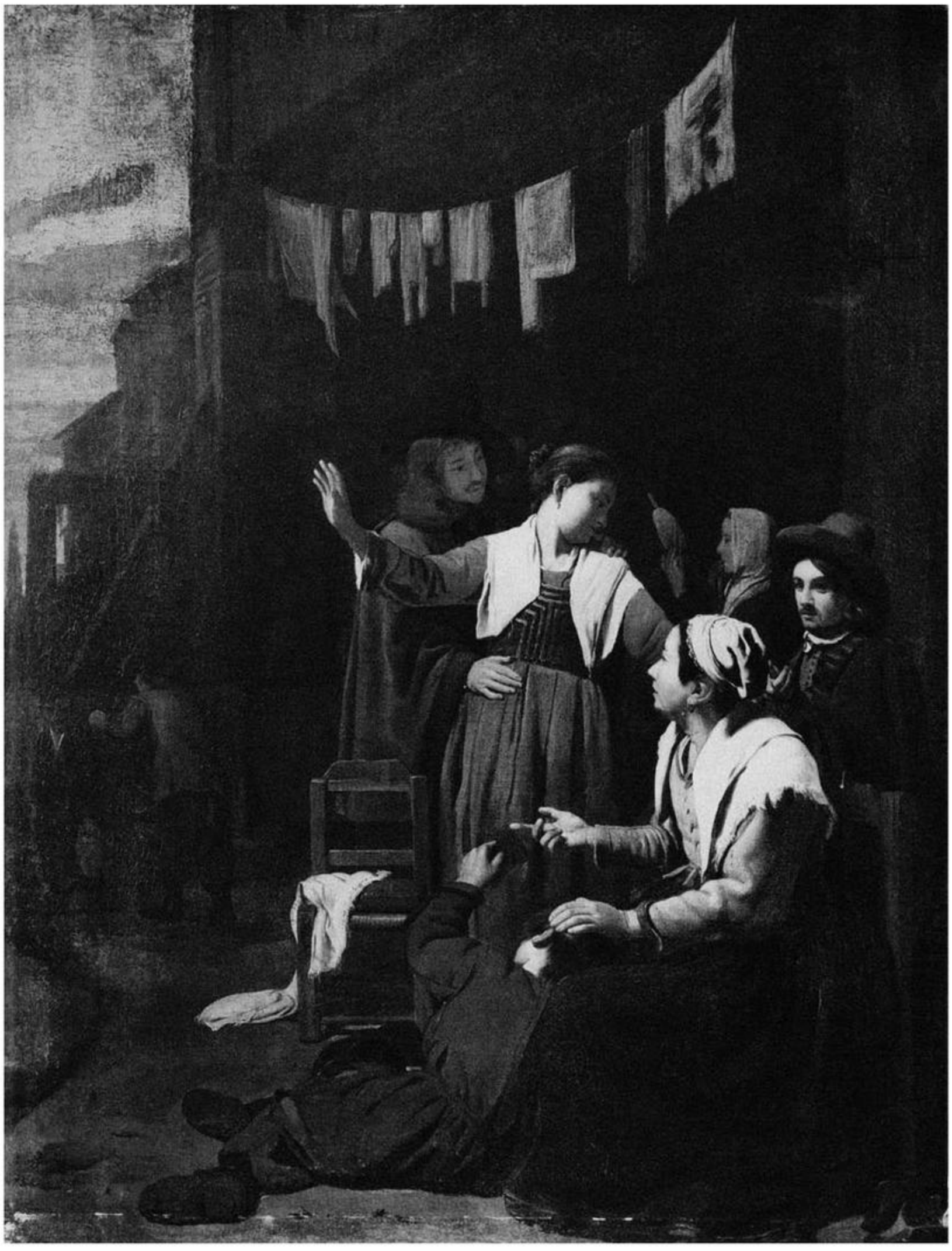


**FIG. 1**
— Michael Sweerts, *Scène de rue*, Rome, Galleria dell'Accademia Nazionale di San Luca.

Avec notre composition, Sweerts s'oriente vers un type de récit très serré, avec des figures fortement individualisées ayant des liens entre elles, et où les accents sont mis sur les natures mortes : tout ce vocabulaire élaboré avec soin tend à traduire un moment précis de la vie de cette famille de paysans des environs de Rome. L'artiste rend le pittoresque de leurs activités qui se partagent entre travaux et récolte de légumes dans les champs (ici des courges) pour les hommes, et pour les femmes, la tâche d'essorer et d'étendre le linge après l'avoir lavé. Les chiens qui courent sur le linge étendu sur le sol n'échappent pas à la vigilance de la grand-mère qui, tout en filant, demande à son petit-fils de les faire sauver. Celui-ci, le bâton levé dans leur direction, est déjà en train de réagir à l'ordre qu'il vient de recevoir. Bien mis en évidence au centre du tableau, le jeune garçon présente les effets de clairs-obscurs qui caractérisent l'artiste avec ce jeu très calculé de la lumière qui, gênée par le chapeau à larges bords, ne réapparaît sur le visage qu'au niveau du menton. De semblables effets sont créés de manière astucieuse par le linge étendu sur la corde au premier plan, qui ici ou là, imprime des ombres portées sur les personnages ou sur le sol. Au loin, d'autres familles reproduisent à l'identique ces mêmes activités, à l'approche de l'automne qui s'annonce par une lumière contrastée et déjà des tonalités froides. Comme souvent dans les compositions de cette période, les bruns l'emportent même si les gris viennent leur donner le change, et la présence rouge d'un vêtement vient à peine réchauffer l'ensemble, dominé par le bleu du ciel. L'artiste, en s'attardant sur ces modes de vie simples et qui semblent immuables, se fait chroniqueur de son temps.

La mise en pages, avec les personnages regroupés sur la droite pour laisser sur la gauche une échappée sur le paysage, est de rigueur dans ses premières compositions romaines. On la retrouve dans la *Scène de rue* (Rome, Galleria dell'Accademia Nazionale di San Luca ; fig. 1), qui démontre encore cette façon si particulière d'utiliser la lumière, tombant du haut et concentrée presque exclusivement sur les deux figures du tout premier plan. Ces « Folk Scenes » comme les a dénommées Rolf Kultzen, qui trouvent leur origine directe dans les *bambocciate* évolueront, peu à peu, vers un académisme de bon aloi, faisant migrer ces thèmes pittoresques de la vie populaire vers des thèmes plus convenus décrivant

In this picture Sweerts tends towards a condensed narration, with strongly individualised figures, each relating to the other, and with emphasis laid on still life elements. The result of this carefully determined vocabulary is a depiction of a precise moment in the life of a peasant family on the outskirts of Rome. The artist conveys the picturesque side of their activities, divided between men, seen digging the fields and gathering vegetables (in this case, gourds), and women, shown busy wringing out laundry and putting it out to dry. The dogs treading on the linens have not escaped the vigilant eyes of the grandmother, who continues her spinning while asking her grandson to chase them away. His stick raised, he already heads towards them to carry out his task. Clearly depicted at the centre of the composition, the figure of the young boy already shows the chiaroscuro effects that define Sweerts' style, with a highly calculated play of light that only touches his chin, impeded by the wide-brimmed hat. Similar effects are skilfully created by the laundry hanging from the line in the foreground, which here and there casts shadows on the figures or the ground before them. In the distance, other families reproduce the same activities, as autumn approaches, heralded by contrasting light and cool tonalities. As was often the case in compositions from this period, the dominant tones are brown, even if the greys sometimes take over, and the presence of red in a piece of clothing hardly serves to warm the whole scene, which remains dominated by the blue of the sky. In his lingering over these simple, seemingly immutable ways of life, the artist becomes a chronicler of his era.

The compositional layout, with figures grouped together on the right so as to leave an open expanse of landscape on the left, is typical of Sweerts' early Roman paintings. This recurs in the *Street Scene* (Rome, Galleria dell'Accademia Nazionale di San Luca; fig. 1), which also shows his peculiar approach to illumination, with light falling from above and concentrated almost exclusively on the two figures in the immediate foreground. These "Folk Scenes", as Rolf Kultzen has named them, had their direct source in the *bambocciate* and were to gradually evolve towards a respectable academic manner that

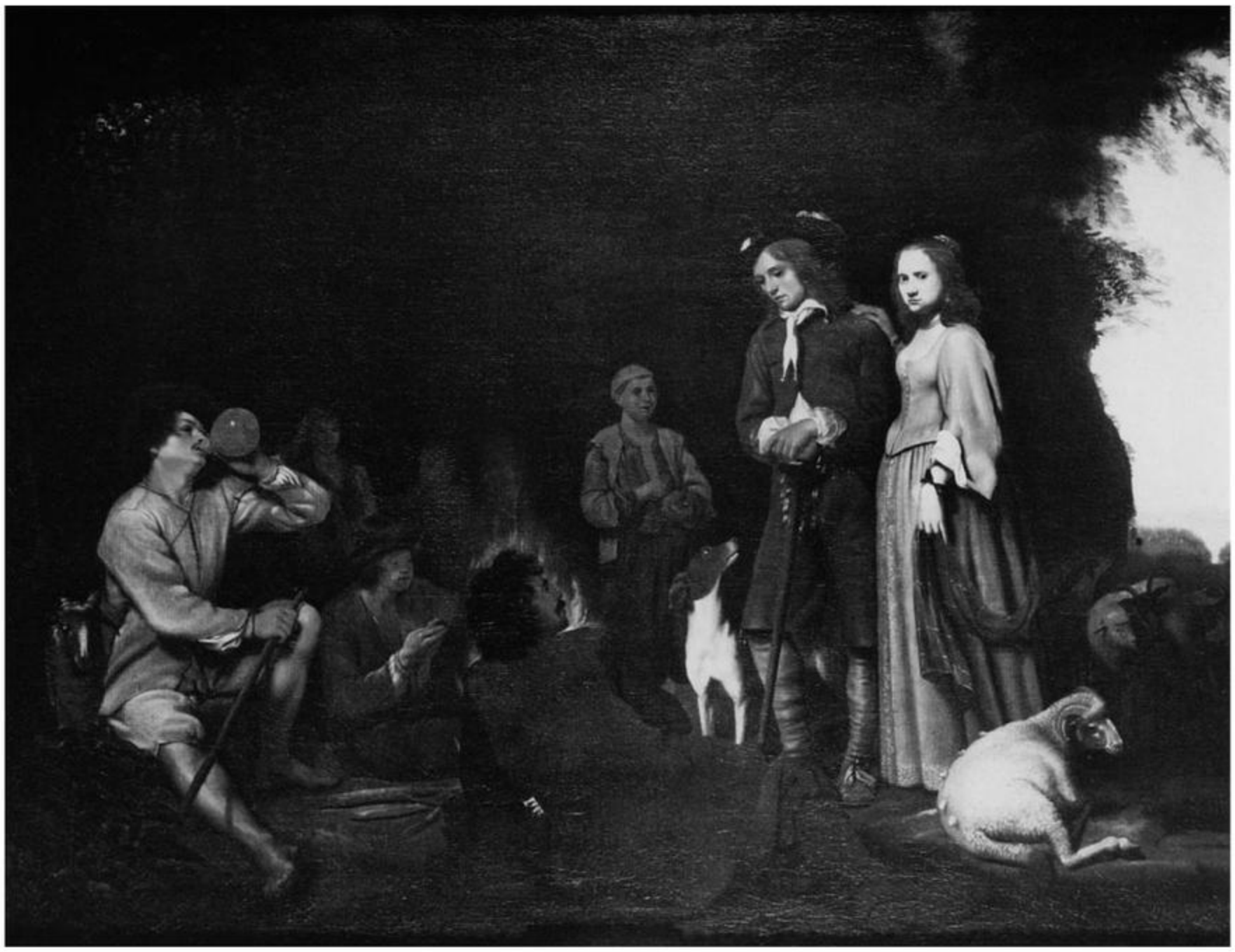


FIG. 2
— Michael Sweerts, *La Visite aux bergers*, Rome, Galleria dell'Accademia Nazionale di San Luca.

des ateliers d'artiste ou de promenade bucolique dans la campagne romaine comme en témoigne *La Visite aux bergers* (Rome, Galleria dell'Accademia Nazionale di San Luca ; fig. 2)[2].

La redécouverte de l'œuvre de Michael Sweerts a été le fait de l'histoire de l'art du siècle dernier venant ainsi éclairer une personnalité originale, à la vie mouvementée et brève (Rome, Bruxelles, Amsterdam et finalement Goa [Indes portugaises]). Son art réaliste et délicat, volontiers comparé à celui de Louis Le Nain

2. Rolf Kultzen, *Michael Sweerts Brussels 1618 – Goa, 1664*, Ghent, 1996.

— Rolf Kultzen, *Michael Sweerts Brussels 1618 – Goa, 1664*, Ghent, 1996.

enabled these picturesque subjects drawn from popular life to become more conventional, with descriptions of artists' workshops or bucolic walks in the Roman countryside, as in *A Couple Visiting Shepherds in the Campagna* (Rome, Galleria dell'Accademia Nazionale di San Luca; fig. 2).[2]

The rediscovery of Michael Sweerts' oeuvre was the result of art historical research during the last century, revealing a figure of great originality and an eventful but brief life that took him from Rome to Brussels, Amsterdam, and finally Goa, in Portuguese India. His realistic, delicate art, easily comparable to that of Louis Le Nain (1593?-1648) or Vermeer (1632-1675), remains fascinating for its melancholy and

(1593?-1648) ou de Vermeer (1632-1675), fascine par son expression mélancolique et sentimentale mais comme l'a rappelé Rolf Kultzen, les points de convergence avec ces deux derniers ne sont qu'extérieurs, voire casuels pour le second. En 1655, l'artiste riche de ses expériences romaines est déjà à Bruxelles où il fonde une académie (1656-1558) accordant la première place au portrait. Mais là ne s'arrêtera pas son périple qui le portera, après Amsterdam, jusqu'à Goa comme membre d'une mission lazariste française qui devait se rendre en Chine.

expressive sentiment, although (as Rolf Kultzen has pointed out), any convergence with the work of these two artists is only superficial, and no more than a casual resemblance as regards Vermeer. In 1655, enriched by his Roman experience, he was already in Brussels, where he founded an academy (1656-1558) that gave pride of place to portraiture. But his peripatetic life did not end there – after a sojourn in Amsterdam he travelled to Goa as member of a French Lazarist mission on its way to China.

CECCO BRAVO, FRANCESCO MONTELATICI dit,

FLORENCE, 1601 ~ INNSBRUCK, 1661

# Joueuse de flûte et un compagnon

## *A Rustic Flute Player and Her Companion*

HUILE SUR TOILE, 73,5 × 96,5 CM (OIL ON CANVAS, 28 15/16 × 38 IN)

**PROVENANCE.** Naples, collection Giardino.
**BIBLIOGRAPHIE.** F. Valcanover, « Aggiunte a Sebastiano Mazzoni », *Arte Veneta*, 1958, p. 212, fig. 235 ; P. Benassai, dans *Tesori di Praga. La pittura veneta del'600 e del'700 dalle collezioni nella Republica Ceca*, cat. exp. Trieste, 7 juillet 1996 – 7 janvier 1997, p. 328 ; R. Contini, dans *Cecco Bravo Firenze 1601-Innsbruck 1661. Pittore senza regola*, cat. exp. Florence, Casa Buonarroti, 23 juin – 30 septembre 1999, p. 78-79, n° 19 ; P. Benassai, *Sebastiano Mazzoni*, Florence, 1999, p. 137-138, n° 83.
**EXPOSITION.** *Cecco Bravo Firenze 1601-Innsbruck 1661. Pittore senza regola*, notice par Roberto Contini, Florence, Casa Buonarroti, 23 juin – 30 septembre 1999, p. 78-79, n° 19.

*PROVENANCE.* Naples, Giardino collection.
*LITERATURE.* F. Valcanover, "Aggiunte a Sebastiano Mazzoni", *Arte Veneta*, 1958, p. 212, fig. 235; P. Benassai, in *Tesori di Praga. La pittura veneta del '600 e del '700 dalle collezioni nella Republica Ceca*, exh. cat., Trieste, 7 July 1996 – 7 January 1997, p. 328; R. Contini, in *Cecco Bravo Firenze 1601-Innsbruck 1661. Pittore senza regola*, exh. cat., Florence, Casa Buonarroti, 23 June – 30 September 1999, pp. 78-79, no. 19; P. Benassai, *Sebastiano Mazzoni*, Florence, 1999, pp. 137-138, no. 83.
*EXHIBITION. Cecco Bravo Firenze 1601-Innsbruck 1661. Pittore senza regola*, Florence, Casa Buonarroti, 23 June – 30 September 1999, no. 19.

**LE TABLEAU FASCINE PAR UNE FACTURE** débridée et floue ; il séduit encore par l'accentuation rêveuse de cette matière qui vient auréoler ce sujet festif. Il est à mettre au nombre des dernières entrées dans le corpus de Cecco Bravo : auparavant attribué au peintre Sebastiano Mazzoni (1611-1678), un autre Toscan d'origine ayant fait toute sa carrière à Venise et avec lequel il partage une technique proche d'effet. Notre composition est venue enrichir un groupe de tableaux de cabinet, somme toute assez restreint en nombre, en regard des nombreux décors à fresque auxquels il a participé, principalement pour des édifices privés (Casa Buonarroti, palais Pitti).

La scène, vraisemblablement à teneur allégorique, présente deux personnages à mi-corps évoluant en un duo sur un fond nocturne de paysage, d'où émane une insouciante joie de vivre. La jeune fille s'apprête à jouer de la flûte – ou vient de s'interrompre – et se tourne vers son compagnon pour lui parler. Ce dernier, la tête levée, boit goulûment du vin en un beau

*THIS PAINTING IS FASCINATING FOR ITS* unrestrained, blurry handling, and seduces the viewer further with its emphasis on the dreamy brushwork that glows around the festive subject. It is to be included among the last works painted by Cecco Bravo, having earlier been attributed to Sebastiano Mazzoni (1611-1678), another painter of Tuscan origin whose career unfolded entirely in Venice, and with whom he shared similar technical effects. Our composition expands the catalogue of his easel paintings, a rather small group when compared to the numerous frescoed decorations he carried out, mostly for private Florentine residences such as the Casa Buonarroti and Palazzo Pitti.

The scene appears to have an allegorical significance, and shows two half-length figures engaged in a duet against a nocturnal landscape background, as the scene radiates a carefree *joie de vivre*. The young woman is about to play a rustic flute – or has paused during play – and turns to her companion to address him. He raises his head and drinks avidly from a jug of

FIG. 1
— Cecco Bravo, *Jeune homme buvant*, collection particulière.

FIG. 2
— Cecco Bravo, *Apollon et Daphnée*, Ravenne, Pinacoteca Comunale.

mouvement d'élévation qui rappelle celui du triton de la fontaine du même nom du Bernin (1598-1680), place Borghèse à Rome, écho formel et visuel qui n'a pas échappé à l'auteur de la notice du catalogue de l'exposition monographique de 1999. Et le fait que l'artiste l'ait utilisé une autre fois dans une œuvre aujourd'hui dans une collection particulière, datée de 1650 selon une inscription au revers (fig. 1), pourrait laisser supposer qu'il ait pris connaissance *de visu*, à Rome, de la sculpture. On sait qu'un décret annonce la fontaine achevée en 1642, mais aucun document n'est venu confirmer un possible séjour de Cecco Bravo dans la Ville éternelle, pas plus qu'un séjour à Venise, toujours supposé, où il aurait pu entrer en contact avec l'art de Sebastiano Mazzoni.

Roberto Contini a situé notre *Joueuse de flûte et un compagnon* dans les dernières années italiennes, entre 1655-1660, en le comparant au faire vaporeux et

wine, with a fine gesture that recalls that of the Triton in the fountain of the same name by Bernini (1598-1680) in the Piazza Barberini, Rome. This figure's formal and visual echo caught the attention of the author of the catalogue entry in the monographic exhibition dedicated to Cecco Bravo in 1999. The fact that the painter used the motif on another occasion, in a work now in a private collection, dated 1650 according to an inscription on the back (fig. 1), could imply that he had seen the sculpture with his own eyes in Rome. We know from a decree that the fountain was completed by 1642, but no document has emerged to prove that Cecco Bravo ever sojourned in the Eternal City, nor for that matter (as has always been supposed) in Venice, where he would have had contact with the art of Sebastiano Mazzoni.

Roberto Contini has dated our *Rustic Flute Player and Her Companion* to the last Italian years of the artist's career, between 1655 and 1660, comparing its vaporous, agitated manner to the *Apollo and Daphne* in the Pinacoteca Comunale, Ravenna (fig. 2). Hypothetically, he relates it to the artist's posthumous

agité de l'*Apollon et Daphnée* de la Pinacoteca Comunale de Ravenne (fig. 2). À titre d'hypothèse, il le met en rapport, avec une mention de l'inventaire après décès de l'artiste, avec quatre tableaux parmi ceux restés en possession de sa sœur, sur le thème des « Quatro Sentimenti, cioè l'Odorato, il Tatto, l'Udito et il Gusto[1] ». Il ne tient qu'à nous de reconnaître dans notre belle flûtiste aux doigts fins une représentation allégorique de l'Ouïe, alors que son compagnon pourrait symboliser le Goût, sur un mode dévergondé et nouveau pour une allusion à ce sens. La priorité donnée aux rouges francs ajoute encore à la dynamique de la scène.

On aimerait connaître mieux la vie de celui qui fut, sans doute, le plus extravagant représentant de l'école florentine du XVII^e siècle. Baldinucci ne lui a pas dédié de *Vie*, mais il le mentionne brièvement à propos du décor du salon du rez-de-chaussée du palais Pitti (en 1636, à la mort de Giovanni da San Giovanni) ou encore pour le citer parmi les élèves de Giovanni Bilivert (1585-1644) ; il collectionnait par ailleurs ses dessins[2]. Si les commandes publiques et privées vont bon train jusqu'aux années 1640, il semble qu'après cette date celles publiques se raréfient, probablement victime selon Anna Barsanti, des conséquences d'un procès pour hérésie dont font l'objet deux de ses protecteurs et commanditaires. C'est peut-être en raison de cet isolement progressif que l'artiste, toujours selon Anna Barsanti, se décide à partir en juin 1660 à la cour de l'archiduc Ferdinando Carlo et d'Anna de'Medici à Innsbruck où il mourut. Deux tableaux seulement de ce séjour nous sont parvenus : l'*Aurore* (Vienne, Kunsthistorisches Museum) et le *Portrait de Ferdinando Carlo à cheval* (Innsbruck, château d'Ambras)[3].

inventory, which includes a reference to four pictures that remained in the possession of his sister, with depictions of the "Quatro Sentimenti, cioè l'Odorato, il Tatto, l'Udito et il Gusto" ("Four Senses, that is, Smell, Touch, Hearing and Taste").[1] It remains for us to identify our fine-fingered musical beauty as an allegorical representation of Hearing, while her companion could symbolise Taste, following a novel, wild allusion to this sense. The focus on bold red tonalities enhances the dynamism of the scene.

One would like to know more about the life of an artist who was doubtless the most eccentric member of the Florentine School of the seventeenth century. Baldinucci did not dedicate one of his *Lives* to him, although he mentions him briefly in the context of the decoration of the ground-floor *salone* in the Palazzo Pitti (in 1636, on the death of Giovanni da San Giovanni), and again among the pupils of Giovanni Bilivert (1585-1644); meanwhile the biographer collected his drawings.[2] If public and private commissions flowed until the 1640s, it seems that after that period the public ones began to dry up, no doubt – according to Anna Barsanti – as a consequence of a trial for heresy brought against two of his protectors and patrons. It was perhaps because of this progressive isolation that – again according to Barsanti – the artist chose to leave Florence in June 1660 for the court of the Hapsburg Archduke Ferdinand Karl and his consort Anna de' Medici in Innsbruck, where he soon died. Only two paintings from this last sojourn have come down to us, the *Aurora* (Vienna, Kunsthistorisches Museum) and the *Portrait of Archduke Ferdinand Karl on Horseback* (Innsbruck, Schloss Ambras).[3]

1. Anna Matteoli, « Documenti su Cecco Bravo », *Rivista d'Arte*, 1990, VI, p. 137, 143.
— Anna Matteoli, "Documenti su Cecco Bravo", *Rivista d'Arte*, 1990, VI, pp. 137, 143.
2. Filippo Baldinucci, *Notizie dei professori del Disegno da Cimabue in qua*, Florence, 1846, IV, p. 263, 311.
— Filippo Baldinucci, *Notizie dei professori del Disegno da Cimabue in qua*, Florence, 1846, IV, pp. 263, 311.
3. Anna Barsanti, « Alla scoperta di Cecco Bravo », dans cat. exp. *Cecco Bravo Firenze 1601-Innsbruck 1661. Pittore senza regola*, Florence, Casa Buonarroti, 23 juin – 30 septembre 1999, p. 15-35.
— Anna Barsanti, "Alla scoperta di Cecco Bravo", in *Cecco Bravo Firenze 1601-Innsbruck 1661. Pittore senza regola*, exh. cat., Florence, Casa Buonarroti, 23 June – 30 September 1999, pp. 15-35.

PIETRO BELLOTTI

VOLCIANO (BRESCIA), 1625 - 1700

# Un vieux chanteur

# *An Old Singer*

HUILE SUR TOILE, 72,5 × 54 CM (OIL ON CANVAS, 28 9/16 × 21 1/4 IN)

**PROVENANCE.** Paris, collection privée ; Milan, collection privée.
**BIBLIOGRAPHIE.** F. Frangi, notice « Pietro Bellotti », dans cat. exp. *Un museo da scoprire. Dipinti antichi della Pinacoteca del Castello Sforzesco*, Milan, Castello Sforzesco, 7 avril – 6 juin 1993, p. 96-97, sous le n° 47 ; L. Anelli, *Pietro Bellotti 1625-1700*, Brescia, 1996, p. 385, R.70.

*PROVENANCE.* Paris, private collection; Milan, private collection.
*LITERATURE.* Francesco Frangi, entry on Pietro Bellotti in *Un museo da scoprire. Dipinti antichi della Pinacoteca del Castello Sforzesco*, Milan, 7 April – 6 June 1993, pp. 96-97, under cat. no. 47; Luciano Anelli, *Pietro Bellotti 1625-1700*, Brescia, 1996, p. 385, R.70.

CE VIEUX CHANTEUR AVAIT DÉJÀ ÉTÉ rapproché en premier par Francesco Frangi de deux autres tableaux de la même veine et, sans aucun doute, de la même main que sont le *Vieux mendiant avec la bouteille du pèlerin sur le globe* (Londres, National Gallery ; fig. 1) et le *Vieux pèlerin avec un bâton*[1] (Dallas, Museum of Art ; fig. 2). Ce trio, parfaitement homogène du point de vue du style et qui reflète une qualité très élevée par rapport à nombre de compositions parfois données à Bellotti, pose de façon accrue la question de la chronologie, encore très problématique, pour

*THIS OLD SINGER WAS FIRST CONNECTED BY* Francesco Frangi with two other pictures painted in the same vein, and without question by the same hand: the *Old Man Holding a Pilgrim-Bottle by a Globe* (London, National Gallery; fig. 1) and the *Pilgrim with a Stick* (Dallas Museum of Art; fig. 2).[1] This trio shows a perfect unity of style and reflects the highest quality when compared with a number of pictures sometimes attributed to Bellotti, while forcefully posing the question of chronology, ever problematic in the case of this artist. As illustrated by the

1. Pietro Bellotti, *Vieux mendiant avec la bouteille du pèlerin sur le globe* (inv. NG 5595 ; Londres, National Gallery) et *Vieux pèlerin avec un bâton* (inv. 1987/4 ; Dallas, Museum of Art) : voir Luciano Anelli, *Pietro Bellotti 1625-1700*, Brescia, 1996, p. 379, R.46 et p. 382, R.60. Pour un historique de l'attribution du tableau de la National Gallery de Londres, voir Marianna Haraszti-Takács, *Genre Painting in the Seventeenth Century*, Budapest, 1983, p. 243-244, n° 264, fig. 96 et plus récemment Paolo Casadio, dans cat. exp. *Antonio Carneo nella pittura veneziana del Seicento*, par Caterina Furlan, Portogruaro, Palazzo Vescovile, 6 mai – 6 août 1995, p. 190-191, n° 50. La notice de ce tableau aborde aussi la provenance du *Vieux pèlerin avec un bâton* du musée de Dallas pour lequel on renvoie, en dernier, à la notice de Gerlinde Gruber, dans cat. exp. *La scena di genere e l'immagine dei* pitocchi *nella pittura italiana*, par Francesco Porzio, Brescia, Museo di Santa Giulia, 28 novembre 1998 – 28 février 1999, p. 420, n° 79 et Francesco Frangi dans ce même catalogue, « La scena di genere in Lombardia e in Veneto », p. 409, fig. 3.

— For Bellotti's *Old Man Holding a Pilgrim-Bottle by a Globe* (London, National Gallery, NG 5595) and *Pilgrim with a Stick* (Dallas Museum of Art., 1987/4), see Luciano Anelli, *Pietro Bellotti 1625-1700*, Brescia, 1996, p. 379, R.46 and p. 382, R.60. For the attributional history of the canvas in the National Gallery, see Marianna Haraszti-Takács, *Genre Painting in the Seventeenth Century*, Budapest, 1983, pp. 243-244, no. 264, fig. 96, and more recently Paolo Casadio, in *Antonio Carneo nella pittura veneziana del Seicento*, exh. cat. by Caterina Furlan, Portogruaro, Palazzo Vescovile, 6 May – 6 August 1995, pp. 190-191, no. 50. The latter entry also addresses the provenance of the *Pilgrim with a Stick* in Dallas, for which see the recent entry by Gerlinde Gruber in *La scena di genere e l'immagine dei* pitocchi *nella pittura italiana*, exh. cat. by Francesco Porzio, Brescia, Museo di Santa Giulia, 28 November 1998 – 28 February 1999, p. 420, no. 79, and, in the same catalogue, Francesco Frangi, "La scena di genere in Lombardia e in Veneto", p. 409, fig. 3.

cet artiste. Comme l'illustre la fameuse *Parque Lachesis* (Stuttgart, Staatsgalerie), une œuvre de la jeunesse signée et datée « 1654 », il expose très tôt les caractéristiques stylistiques qui seront les siennes : l'insistance sur les profondes rides du visage sur les modèles de Ribera (1591-1652), les vêtements aux détails pittoresques et aux grossières coutures apparentes, un cadrage serré au niveau du buste qui permet de mettre en évidence, au tout premier plan, les mains. Les documents nous font défaut pour la phase mature de Pietro Bellotti (après 1664), période pendant laquelle Francesco Frangi propose de situer ce groupe d'œuvres en raison de l'utilisation de ces belles accentuations lumineuses, chargées de matière, expression d'un naturalisme inspiré et virtuose qui dénote une évidente évolution de son style.

Ces trois compositions constituent les points forts de l'œuvre de cet artiste lombard, brillant interprète d'un paupérisme original et nouveau, avec des résultats qui ne sont pas sans évoquer les équivalents français et espagnols, notamment pour le côté dépouillé de la pose et les francs coups de lumière entre les doigts et sur l'avant-bras. Notre tableau, par rapport aux deux sujets abordés avec ceux de la National Gallery de Londres et du Museum of Art de Dallas, a la particularité de présenter un thème rarement abordé par la peinture dite « de genre ». Le concert ou, dans notre cas, la figure isolée du chanteur – et l'on pense ici au précédent qu'en a donné Angelo Caroselli (1585-1652) dans un tableau aujourd'hui au Kunsthistorisches de Vienne – fut un des sujets de prédilection de la peinture caravagesque. De fait, nous sommes là dans un cas de réappropriation de ce thème cher aux caravagesques pour le transformer, dans une visée paupérisée, en lui insufflant un expressionnisme direct, pas seulement par la description d'un chanteur au faciès inattendu et rugueux mais aussi par la gestuelle de la main droite qui nous suggère, en battant la mesure, que le personnage est réellement « habité » par la musique. Ce même geste ample traduit l'expressivité de ce morceau de musique alors que de sa main gauche le chanteur s'est fait un pupitre. Le regard glissé sur le côté – à l'extérieur du tableau – nous laisse deviner un auditoire attentif, point de tension qui sollicite franchement le spectateur. Le pinceau, insistant sur les détails physiques, sait aussi se faire léger et fin, arrondi ou presque anecdotique en jouant dans

celebrated *Fate Lachesis* (Stuttgart, Staatsgalerie), an early work that is signed and dated 1654, Bellotti soon established his own stylistic trademarks: a concern with deep facial wrinkles, after Ribera (1591-1652); clothing with picturesque detail and crude stitching in plain sight; and visual framing centred on a bust-length composition with a focus on hands in the foreground. Documents are lacking for Bellotti's mature years, after 1664, the period in which Francesco Frangi suggests this group of works was painted, to judge by the adoption of these fine accents of luminosity, laden with pigment, and expressing an inspired, virtuoso approach to naturalism that displays a clear evolution of style.

These three compositions form the most powerful part of the oeuvre of this Lombard artist, whose brilliant images of paupers were new and original, in compositions that may recall parallel instances in French and Spanish painting, especially as regards the spare pose and bold touches of light between the fingers and along the forearm. Compared to the subjects treated in the canvases in London and Dallas, our painting represents a rarity in the field of genre painting. The concert, or in our case an isolated figure of a singer – and here one may recall a precedent painted by Angelo Caroselli (1585-1652), in a work now in the Kunsthistorisches Museum, Vienna – was one of the favoured subjects of Caravaggesque painting. Indeed, this is an instance of reappropriation: a subject dear to the followers of Caravaggio is transformed through the lens of poverty and directness of expression, not only by the description of a singer with unexpected, wrinkled features but also by the gesture of his right hand, as it beats time, suggesting the figure is truly inhabited by the musical moment. The same ample gesture reflects the expressive qualities of his sheet of music, while the old man uses his left hand as a small music-stand. His sideways gaze, directed beyond the picture space, suggests an attentive audience, and creates heightened tension as he implicitly addresses the viewer too. Bellotti's brush lingers on physical details, choosing when to keep his touch light, full-bodied, or almost anecdotal, as in his description of the arabesque patterns in the singer's beard. While placing his figure in full light, the painter is just as interested in the

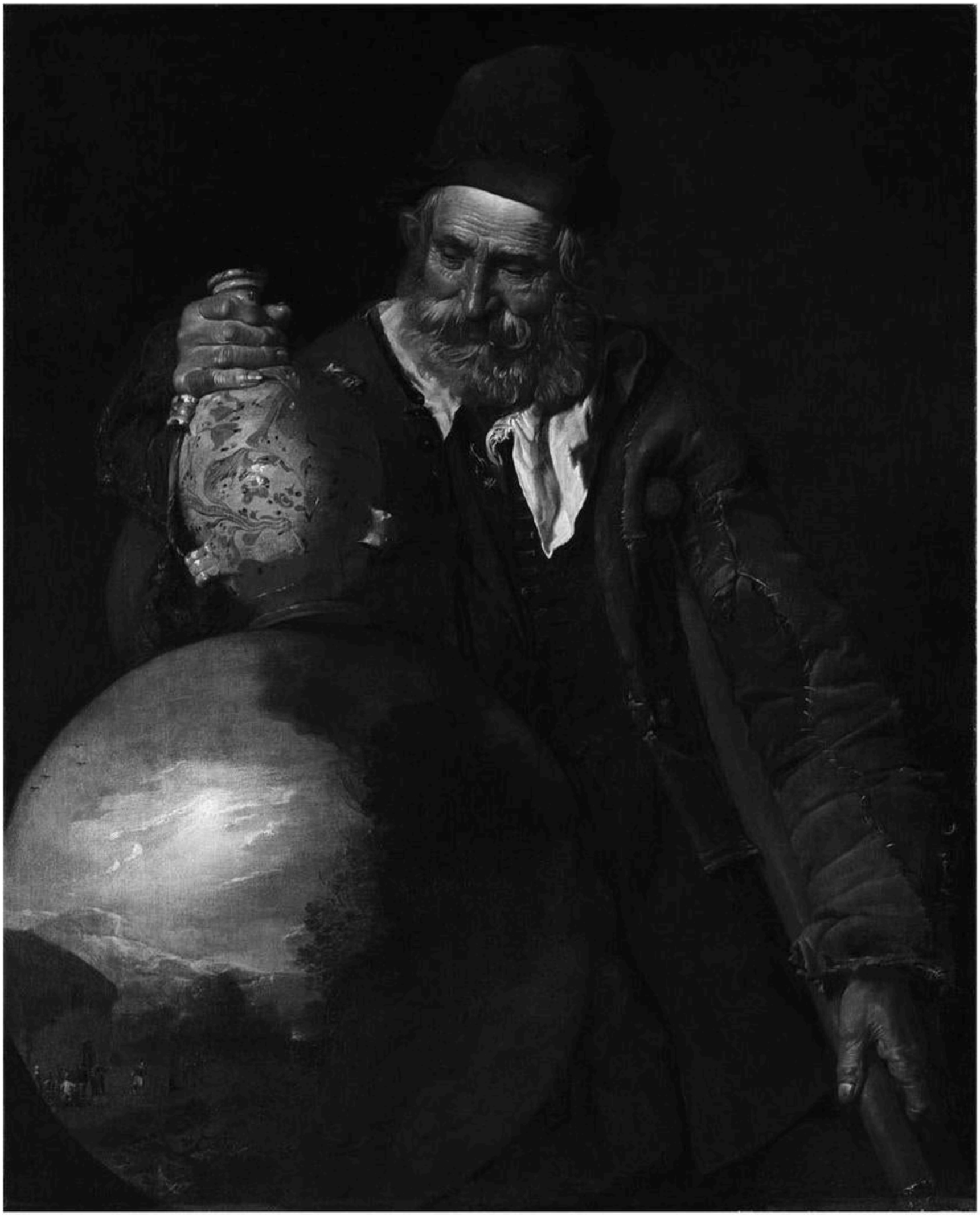


**FIG. 1**
— Pietro Bellotti, *Vieux mendiant avec la bouteille du pèlerin sur le globe*, Londres, National Gallery.

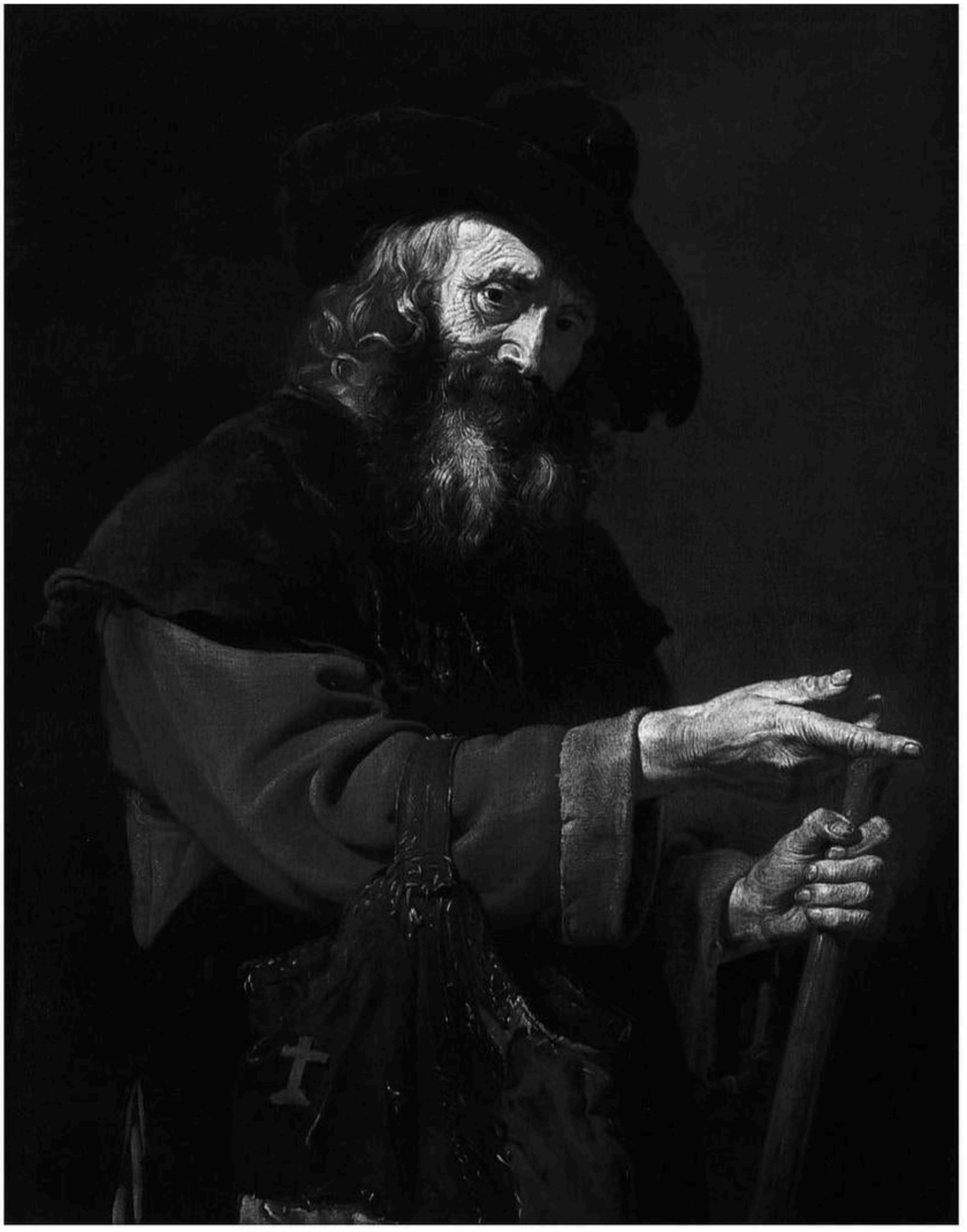


**FIG. 2**
— Pietro Bellotti, *Vieux pèlerin avec un bâton*, Dallas, Museum of Art.

les arabesques de la barbe. L'artiste, tout en plaçant la figure en pleine lumière, n'oublie pas de noter les fortes ombres portées du chapeau et de la partition, une simple et fragile feuille de papier qui s'enroule sur sa main. Il émane une réelle humanité de ce personnage modestement accoutré, âgé et occupé de manière si convaincante à cette belle activité qui s'adresse à l'âme.

La monographie consacrée à l'artiste par Luciano Anelli donne un panorama complet de sa biographie, qui trahit une vie assez mouvementée, faisant de l'artiste un véritable trait d'union entre la Lombardie et la Vénétie dans le domaine de la peinture de genre. Il arrive à Venise, à l'âge de douze ans déjà, pour se former dans l'atelier de Girolamo Forabosco (1605-1679), où il reste jusqu'à la fin des années 1670. Là, il a été plus particulièrement sensible au genre du portrait, auquel il donnera une dimension naturaliste et humaniste sur les modèles de Ribera en ouvrant la voie aux développements plus tardifs, en ce domaine, de Giacomo Ceruti (1698-1767). Le fait d'avoir travaillé pour des familles très importantes à Venise et en dehors – comme pour le cardinal Ottoboni, peut-être pour Mazarin avec un hypothétique séjour à Paris (1660-1661), pour Ferdinand Maria l'électeur de Bavière (à Munich entre 1668 et 1669), le duc d'Ucedo, le gouverneur de Milan entre 1670 et 1674 –, atteste de son succès qui sera couronné par la charge, en 1681, de surintendant des Galeries ducales du duc de Mantoue, fonction qu'il occupera encore en 1691.

shadows cast by the hat or the manuscript, a simple, fragile sheet of paper that lies across the singer's hand. True humanity emanates from this person, modestly dressed, aged, and convincingly engaged in what he is doing – a beautiful occupation that addresses itself to the soul.

The monograph on the artist by Luciano Anelli offers a comprehensive view of Bellotti's biography, revealing a fairly eventful life and showing the artist to be a veritable connecting link between Lombardy and the Veneto in the domain of genre painting. He arrived in Venice at the age of twelve and was apprenticed to Girolamo Forabosco (1605-1679), staying until the end of the 1670s. While there he was especially partial to portraiture, which he considered with humanity and naturalism, in the manner of Ribera, and he paved the way for later developments in the genre, as seen in the work of Giacomo Ceruti (1698-1767). The fact that he worked for highly prominent families in Venice and beyond, and for patrons such as Cardinal Ottoboni – and perhaps for Mazarin, during a hypothetical sojourn in Paris in 1660-1661 – for Ferdinand Maria, Elector of Bavaria (in Munich between 1668 and 1669), and for the Governor of Milan between 1670 and 1674, attests to his success, culminating in his appointment in 1681 as Superintendent of Ducal Galleries for the Duke of Mantua, a post he still held in 1691.

ALESSANDRO MAGNASCO

GÊNES, 1667 - 1749

# Funérailles juives
# *A Jewish Funeral*

# Hommage à Pluton
# *Homage to Pluto*

HUILES SUR TOILES, 87 × 117 CM (OIL ON CANVAS, 34 1/4 × 46 15/16 IN)

### FUNÉRAILLES JUIVES

**PROVENANCE.** Venise, collection Italico Brass (1870-1943) ; Lugano, collection Orazio Bagnasco.

**BIBLIOGRAPHIE.** G. Delogu, *Pittori minori liguri lombardi piemontesi del Seicento e del Settecento*, Venise, 1931, p. 88, 129, fig. 236 ; M. Pospisil, *Magnasco*, Florence, 1944, p. LXXXVI, fig. 180 ; A. Morassi, dans cat. exp. *Mostra del Magnasco*, Gênes, Palazzo Bianco, 18 juin – 15 octobre 1949, p. 42, cat. 62, fig. 70 ; B. Geiger, *Magnasco*, Bergame, 1949, p. 144, fig. 309 ; R. Roli, *Alessandro Magnasco, « I Maestri del colore »*, 59, Milan, 1964, pl. XIII ; F. Franchini Guelfi, *Alessandro Magnasco*, 1977, p. 219, fig. 242 ; L. Muti-D. De Sarno Prignano, *Alessandro Magnasco*, Faenza, 1994, p. 258, n° 337, fig. 337 ; P. Vismara Chiappa, « Religione e irreligione a Milano tra Sei e Settecento », dans cat. exp. *Alessandro Magnasco 1667-1749*, Milan, Palazzo Reale, 21 mars – 7 juillet 1996, p. 95, fig. 2 et p. 246, sous la notice n° 76 ; M. R. Montiani Bensi, « Iconografie ebraiche e protestanti nella pittura di Alessandro Magnasco », *Studi di Storia delle arti*, université de Gênes, 1997-1999, n° 9, p. 204.

**EXPOSITION.** *Mostra del Magnasco*, par Antonio Morassi, Gênes, Palazzo Bianco, 18 juin – 15 octobre 1949, p. 42, 43, n° 62, fig. 70.

### A JEWISH FUNERAL

*PROVENANCE.* Venice, collection of Italico Brass (1870-1943); Lugano, Orazio Bagnasco collection.

*LITERATURE.* G. Delogu, *Pittori minori liguri lombardi piemontesi del Seicento e del Settecento*, Venice, 1931, p. 88, 129, fig. 236; M. Pospisil, *Magnasco*, Florence, 1944, p. LXXXVI, fig. 180; A. Morassi, in *Mostra del Magnasco*, exh. cat., Genoa, Palazzo Bianco, 18 June – 15 October 1949, p. 42, cat. 62, fig. 70; B. Geiger, *Magnasco*, Bergamo, 1949, p. 144, fig. 309; R. Roli, *Alessandro Magnasco* (*I Maestri del Colore*, 59), Milan, 1964, pl. XIII; F. Franchini Guelfi, *Alessandro Magnasco*, 1977, p. 219, fig. 242; L. Muti and D. De Sarno Prignano, *Alessandro Magnasco*, Faenza, 1994, p. 258, no. 337, fig. 337; P. Vismara Chiappa, "Religione e irreligione a Milano tra Sei e Settecento", in *Alessandro Magnasco 1667-1749*, exh. cat., Milan, Palazzo Reale, 21 March – 7 July 1996, p. 95, fig. 2, and p. 246, under cat no. 76; M. R. Montiani Bensi, "Iconografie ebraiche e protestanti nella pittura di Alessandro Magnasco", *Studi di Storia delle arti* (Genoa University), 1997-1999, p. 204, no. 9.

*EXHIBITED.* *Mostra del Magnasco*, curated by Antonio Morassi, Genoa, Palazzo Bianco, 18 June – 15 October 1949, no. 62.

### HOMMAGE À PLUTON

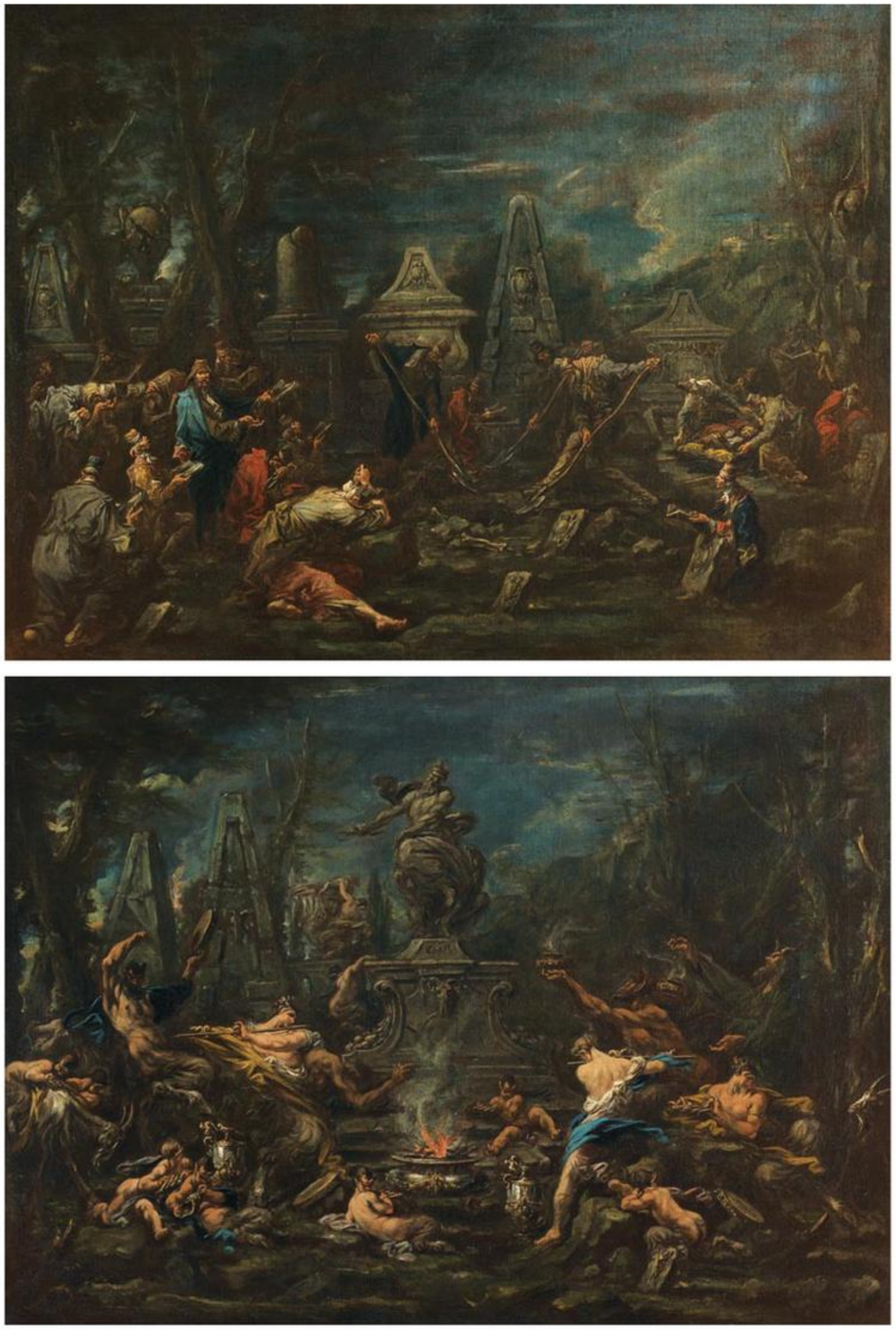
**PROVENANCE.** En 1913, Milan, collection Giuseppe Beltrami ; Gênes, collection Alessandro Basevi ; Lugano, collection Orazio Bagnasco.

**BIBLIOGRAPHIE.** G. Beltrami, *Alessandro Magnasco, detto il Lissandrino*, Milan, 1913, repr. ; A. Locatelli Milesi, « Arte retrospettiva : Alessandro Magnasco », *Emporium*, déc. 1915, p. 425, repr. ; B. Geiger, « Beiträge zum katalog der werke von Magnasco », *Belvedere*, 1922, 4, pl. 59 ; A. Ferri, *Sei e Settecento italiano Alessandro Magnasco, Biblioteca d'Arte Illustrata*, serie I-Fascicolo 15-16, 1922, p. 23 ; B. Geiger, *Alessandro Magnasco*, Vienne, 1923, p. 50, n° 149, pl. 22 ; A. Sambon, *Alessandro Magnasco. Catalogue des œuvres de ce maître exposées à la galerie Sambon*, Paris, galerie Sambon, 22 mai – 12 juin 1929, p. 13 ; G. Delogu, *Pittori minori liguri lombardi piemontesi del Seicento e del Settecento*, Venise, 1931, p. 88, 121, fig. 235 ; M. Pospisil, *Magnasco*, Florence, 1944, p. XXXVIII, note 123 ; A. Morassi, *Mostra*

### HOMAGE TO PLUTO

*PROVENANCE.* In 1913, Milan, Giuseppe Beltrami collection; Genoa, Alessandro Basevi collection; Lugano, Orazio Bagnasco collection.

*LITERATURE.* G. Beltrami, *Alessandro Magnasco, detto il Lissandrino*, Milan, 1913, illus.; A. Locatelli Milesi, "Arte retrospettiva: Alessandro Magnasco", *Emporium*, Dec. 1915, p. 425, illus.; B. Geiger, "Beiträge zum katalog der werke von Magnasco", *Belvedere*, 1922, 4, pl. 59; A. Ferri, *Sei e Settecento italiano. Alessandro Magnasco* (*Biblioteca d'Arte Illustrata*, series I, no. 15-16), 1922, p. 23; B. Geiger, *Alessandro Magnasco*, Vienna, 1923, p. 50, no. 149, pl. 22; A. Sambon, *Alessandro Magnasco. Catalogue des œuvres de ce maître exposées à la galerie Sambon*, Paris, Galerie Sambon, 22 May – 12 June 1929, p. 13; G. Delogu, *Pittori minori liguri lombardi piemontesi del Seicento e del Settecento*, Venice, 1931, pp. 88, 121, pl. 235; M. Pospisil, *Magnasco*, Florence, 1944, p. XXXVIII, note 123; A. Morassi, *Mostra*



*della Pittura del Seicento e Settecento in Liguria*, Genova, 1947, p. 95, n° 128, fig. 81 ; A. Morassi, dans cat. exp. *Mostra del Magnasco*, Gênes, Palazzo Bianco, 18 juin – 15 octobre 1949, p. 42, 43, cat. 63, fig. 71 ; B. Geiger, *Magnasco*, Bergame, 1949, p. 91-92, fig. 310 ; G. Biavati, *Problematiche sulla pittura di paesaggio tra '600 e '700. Dipinti restaurati del Museo Luxoro*, Gênes, 1976, p. 31, note 26 ; L. Muti-D. De Sarno Prignano, *Alessandro Magnasco*, Faenza, 1994, p. 220, n° 111, fig. 338 ; P. Vismara Chiappa, « Religione e irreligione a Milano tra Sei e Settecento », dans cat. exp. *Alessandro Magnasco 1667-1749*, Milan, Palazzo Reale, 21 mars – 7 juillet 1996, p. 91, fig. 1.

**EXPOSITIONS.** *Amici dell'arte*, Milan, 1921 (cité par Benno Geiger, 1923) ; *Mostra della Pittura del Seicento e Settecento in Liguria*, Genova, 1947, p. 95, n° 128, fig. 81 ; *Mostra del Magnasco*, par Antonio Morassi, Gênes, Palazzo Bianco, 18 juin – 15 octobre 1949, p. 42, 43, n° 63, fig. 71.

**CES DEUX MAGISTRALES COMPOSITIONS** d'Alessandro Magnasco, réunies dans la collection du dernier propriétaire en date, auraient été, s'il faut en croire Benno Geiger (1949), conçues ensemble, ce qu'autorisent à penser leurs dimensions identiques. Le fond de paysage à l'arrière-plan, hérissé de monuments funéraires, similaire d'une composition à l'autre, semble encore venir conforter cette probable origine commune.

Si aujourd'hui la juxtaposition de deux sujets aussi dissemblables étonne, elle ne l'était pas pour l'*Illuminismo* (philosophie des lumières) de la Milan de la fin du XVII^e^ siècle et du début du XVIII^e^ siècle, qui ne cache pas sa curiosité envers les différents cultes existants et, *a fortiori*, envers un monde religieux non catholique. Pour preuve, entre 1719 et 1725, Magnasco exécute pour le gouverneur autrichien de Milan, le comte Girolamo Colloredo-Mels, des pendants représentant *Un intérieur de synagogue* et un *Catéchisme dans une église* (fig. 1 et fig. 2 ; tous deux conservés à la Pinacothèque de l'abbatiale de Seitenstetten, en Basse-Autriche)[1]. Une autre paire de tableaux, toujours conservée dans ce même lieu, figurant *La Bibliothèque d'un couvent* et *Le Réfectoire des moines*, partage selon

1. Sur ce commanditaire de Magnasco, nous renvoyons à Carlo Capra, dans cat. exp. *Alessandro Magnasco 1667-1749*, Milan, Palazzo Reale, 21 mars – 7 juillet 1996, p. 99-105.



*della Pittura del Seicento e Settecento in Liguria*, Genoa, 1947, p. 95, no. 128, fig. 81; A. Morassi, in *Mostra del Magnasco*, exh. cat., Genoa, Palazzo Bianco, 18 June – 15 October 1949, p. 42-43, cat. 63, fig. 71; B. Geiger, *Magnasco*, Bergamo, 1949, pp. 91-92, fig. 310; G. Biavati, *Problematiche sulla pittura di paesaggio tra '600 e '700. Dipinti restaurati del Museo Luxoro*, Genoa, 1976, p. 31, note 26; L. Muti and D. De Sarno Prignano, *Alessandro Magnasco*, Faenza, 1994, p. 220, no. 111, fig. 338; P. Vismara Chiappa, "Religione e irreligione a Milano tra Sei e Settecento", in *Alessandro Magnasco 1667-1749*, exh. cat., Milan, Palazzo Reale, 21 March – 7 July 1996, p. 91, fig. 1.

***EXHIBITED.*** *Amici dell'arte*, Milan, 1921 (as cited by Benno Geiger in 1923); *Mostra della Pittura del Seicento e Settecento in Liguria*, Genoa, 1947, no. 128; *Mostra del Magnasco*, curated by Antonio Morassi, Genoa, Palazzo Bianco, 18 June – 15 October 1949, no. 63.

***THESE TWO MASTERLY COMPOSITIONS BY*** Alessandro Magnasco, painted in the 1720s and reunited by their most recent collector, appear to have been conceived together – if we agree with Benno Geiger (1949), and as implied by their identical dimensions. The fact that both landscape backgrounds are bristling with similar funerary monuments would seem to lend further support to their probable common genesis.

While the modern viewer may find the juxtaposition of such dissimilar subjects surprising, this was not so in the context of *Illuminismo*: the culture of late seventeenth- and early eighteenth-century Milan was never shy about its interest in the existence of different cults, and – by implication – in the non-Catholic religious world. Proof of this appears in a commission given to Magnasco between 1719 and 1725 by the Austrian Governor of Milan, Count Girolamo Colloredo-Mels, for a pair of canvases with depictions of *The Interior of a Synagogue* and *Catechism in a Church* (figs. 1, 2; both now in the picture gallery of the Abbey Church of Seitenstetten, in Lower Austria).[1] Another pair of pictures in the same gallery, *A Monastic Library* and *The Monk's Refectory*, appear to have the same provenance. But we should recall the artist's interest in Protestantism, and several paintings showing meetings of English Quakers; these were also collected early in his career by an intellectual elite in search of new ideas, as proved by the date 1695 on one of his depictions of this subject, mow in a private collection.[2]

— On this patron of Magnasco, see Carlo Capra, in *Alessandro Magnasco 1667-1749*, exh. cat., Milan, Palazzo Reale, 21 March – 7 July 1996, pp. 99-105.

**FIG. 1**
— Alessandro Magnasco, *Un intérieur de synagogue*, Seitenstetten (Basse-Autriche), Pinacothèque de l'abbatiale.

toute vraisemblance la même provenance. Mais il faudrait encore évoquer le regard de l'artiste tourné vers le protestantisme, peignant à plusieurs reprises des réunions de Quakers – originaires d'Angleterre –, elles aussi collectionnées très tôt par une élite intellectuelle toujours à l'affût d'idées neuves, comme en témoigne la date de « 1695 » qui se lit sur l'une des rédactions de ce thème, désormais dans une collection particulière[2].

En représentant ici un cimetière juif, Magnasco se place dans une tradition picturale déjà existante, tant en Italie que dans la peinture nordique : citons, entre autres, la *Crucifixion dans un cimetière juif* de Giovanni Bellini (où le cimetière a seulement valeur de citation)

In depicting a Jewish cemetery, Magnasco was part of a pre-existing pictorial tradition, in both Italian and Northern European painting. Examples of this include the *Crucifixion in a Jewish Cemetery* by Giovanni Bellini (although the cemetery there is secondary), or the two landscapes with a Jewish cemetery in the foreground by Jacob van Ruisdael (1628/1629-1682), in Detroit (The Detroit Institute of Arts) and Dresden (Staatliche Kunstsammlungen). The two pictures

2. F. Franchini Guelfi, *Alessandro Magnasco*, Soncino, 1991, p. 44-45, n° 18. Il s'agit du premier tableau daté de l'artiste.

— F. Franchini Guelfi, *Alessandro Magnasco*, Soncino, 1991, pp. 44-45, no. 18. This is the first dated painting by the artist.

**FIG. 2**
— Alessandro Magnasco, *Catéchisme dans une église*, Seitenstetten (Basse-Autriche), Pinacothèque de l'abbatiale.

ou encore les deux paysages, décrivant au premier plan un cimetière juif, de Jacob van Ruisdael (1628/1629-1682), l'un à Detroit (The Detroit Institute of Arts) et l'autre à Dresde (Staatliche Kunstsammlungen). Les deux tableaux de Ruisdael donnent la première place aux paysages, préromantiques d'esprit, vides de toute présence humaine. Magnasco nous offre un tout autre résultat, si ce n'est inverse, car la primauté est donnée à l'homme, en des figures pleines d'expression qui occupent le premier plan. Sans doute pour l'iconographie l'artiste s'est-il inspiré d'estampes qui circulaient dans le même temps, mais plus sûrement et comme on s'en rend compte à l'analyse de ces deux œuvres, son

by Ruisdael give pride of place to landscape, proto-Romantic in its spirit, and devoid of any human presence. Magnasco offers an entirely different and indeed inverse vision, giving priority to the figures, which are highly expressive and occupy the foreground of the composition. The artist was no doubt inspired by prints in circulation at this time, but – as is clear from analysis of the paintings – greater stimulus came from his own particularly fertile imagination and fantasy.[3] For this reason it seems vain to establish too strict a limit between orthodoxy and non-orthodoxy, a line in any case left undrawn by the artist himself. Let us study the image following the precise description given by Maria

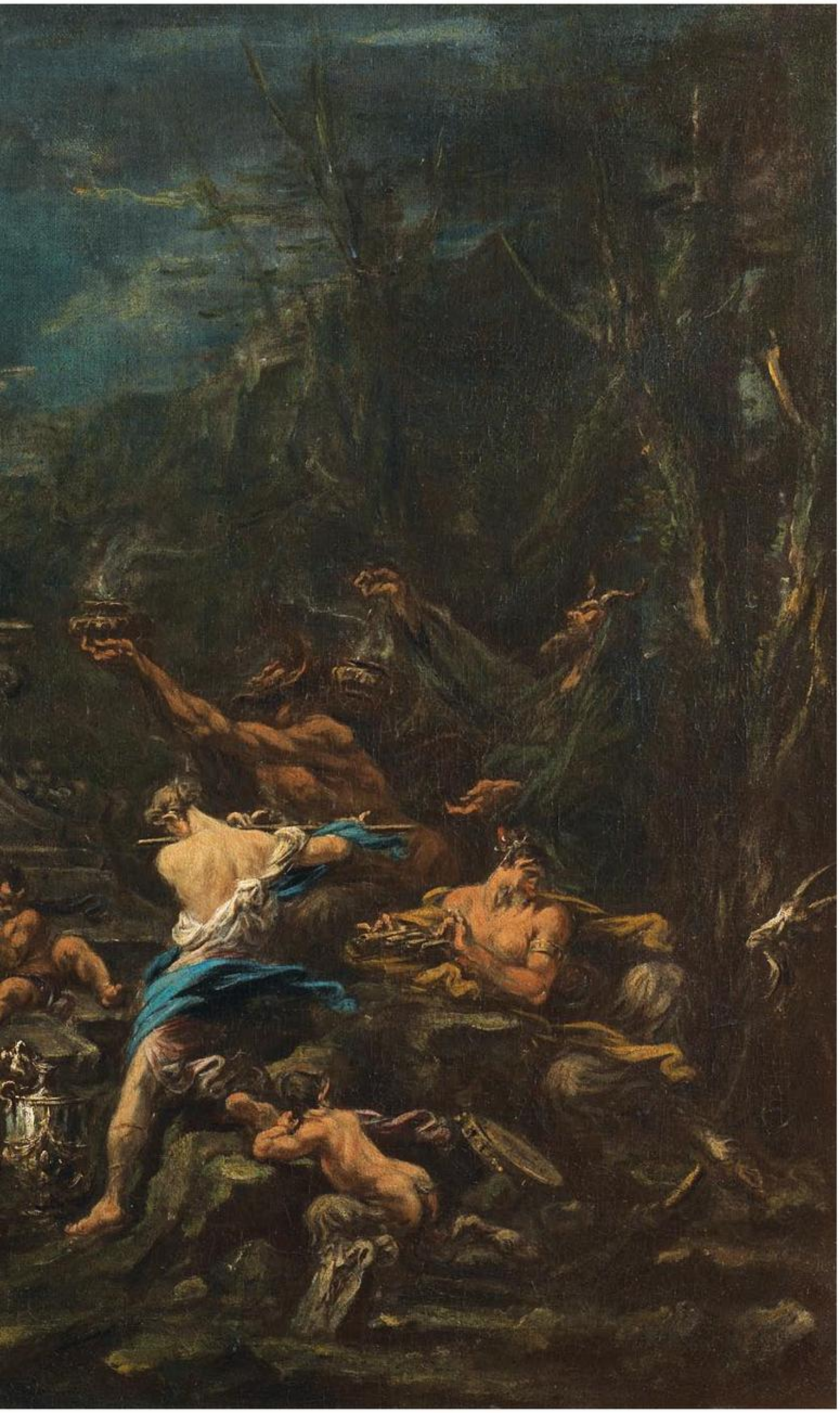
imagination et sa fantaisie particulièrement fécondes ont largement contribué au récit[3]. Pour cette raison, il nous semble vain d'établir une frontière trop stricte et trop précise entre orthodoxie ou non-orthodoxie, frontière que le peintre lui-même n'a pas souhaité marquer. Revenons à la précise description du tableau qu'en a récemment donné Maria Rosa Montiani Bensi dans la revue de l'université de Gênes : sur la droite, le défunt est apporté sur un brancard, alors qu'au centre des fossoyeurs creusent la tombe. À gauche, des prières en son honneur sont prononcées par un groupe d'hommes qui doit comporter au moins dix personnes, selon le rituel admis et auquel se conforme la description dans les grandes lignes. Le ciel sombre et la forte pénombre nous suggèrent que cette scène prend place à la nuit tombée, et comme le précise encore cet auteur, cela vraisemblablement pour des raisons de sécurité. Le difficile discours iconographique exposé, par ailleurs rarissime en peinture, présente un style d'écriture sans concession quant à la narration. Les participants, concentrés sur l'événement, en expriment la gravité : une femme – la veuve ? – pieds nus et vautrée sur une pierre, la tête entre les mains pour cacher son chagrin, le démontre à elle seule. De la pénombre, seules les *macchiette* des vêtements de couleurs rouges, bleues ou vertes, émergent. Au centre du groupe de gauche, un personnage, avec un chapeau différent des autres et qui descend largement sur les épaules, nous regarde et paraît nous prendre à témoin ; son air farouche semble pressentir quelque drame.

C'est une sarabande infernale qui émane de la composition qui lui fait pendant. Elle décrit une scène interprétée comme un *Hommage à Pluton*, le dieu des Enfers, un des trois maîtres de l'univers qu'il partage avec deux de ses frères, Jupiter et Neptune. La scène prend place dans un cimetière, comme l'atteste à nouveau la description de monuments funéraires de tradition italienne. Pluton règne, comme l'indique sa couronne, sur le monde souterrain, et en premier lieu sur les morts, et pour se faire il est assisté par des démons qui, ici, sous le pinceau rapide et brillant de Magnasco, prennent la forme de satyres transformés en démons par l'ajout de cornes et de petites queues. Les satyresses jouent de la flûte alors que des enfants jouent aussi de divers instruments au premier plan.

Rosa Montiani Bensi in her recent essay for the Genoa University journal: on the right of our composition, the deceased is carried on a bier while gravediggers create a tomb in the centre. On the left, funeral prayers are intoned by a group of men who ought to number ten as prescribed by Jewish ritual, to which this depiction generally conforms. The sombre sky and strong areas of shadow suggest the event is taking place at night, no doubt for the safety of those involved. The iconography – not an easy one for the uninitiated and occurring only rarely in European art – has its focus set firmly on the narrative. The actions of the participants reflect the gravity of the moment, and a woman – presumably the widow – is seen bent over a rock, barefoot and with her hands covering her head to hide her solitary grief. The only elements that emerge from the penumbra are the *macchiette* of red, blue, and green defining the clothing. At the centre of the group on the left a figure with headgear distinct from the others, extending over his shoulders, gazes at the viewer as he would at a witness; his unflinching air suggests a drama in the making.

An infernal, ambitious sarabande appears as a counterpart to the funeral scene. The *Homage to Pluto* – God of the Underworld and one of the three masters of the universe (governed with his brothers Jupiter and Neptune) – also takes place in a cemetery, as one can see from the Italian-style funerary monuments. Pluto's crown indicates his reign over the underworld and chiefly over the dead, and he is assisted by demons,

3. Nous renvoyons pour les estampes qui ont pu servir de support visuel à l'artiste à P. Vismara Chiappa, 1996, p. 89-98 et à l'article de M. R. Montiani Bensi, 1997-1999, n° 9, p. 201-210 ; tous deux cités en bibliographie. Nous tenons à remercier Mme Laurence Sigal, conservatrice du Musée d'art et d'histoire du Judaïsme à Paris pour l'apport de ses connaissances dans la compréhension et la mise en contexte de cette scène de la vie juive. Un autre remerciement s'adresse à Mme Shlomit Steinberg, conservateur en charge de l'art européen (Jérusalem, The Israel Museum).
— For the prints that could have provided visual support for the artist, see P. Vismara Chiappa, 1996, pp. 89-98, and the article by M. R. Montiani Bensi, 1997-1999, no. 9, pp. 201-210 (both cited in Literature, above). We should like to thank Mme Laurence Sigal, Curator of the Musée d'art et d'histoire du Judaïsme in Paris for her contribution to our understanding and contextualisation of this scene from Jewish life. We are also grateful to Ms Shlomit Steinberg, Curator of European Art at The Israel Museum, Jerusalem.



Cette bacchanale fait cercle autour d'un autel au pied duquel ont lieu des incantations et des offrandes au dieu qui apparaît assis au sommet de ce monument. Le tout-puissant Pluton est placé au centre de la composition sur un trône en forme d'aigle, élément qui ne nous semble pas suffisant pour voir là une représentation de Jupiter, anachronique dans un cimetière. Sur la base du monument un crâne de bouc nous ramène encore vers cette iconographie de la mort qui symbolise Pluton. L'artiste est coutumier de ces bacchanales ambitieuses, souvent associées à un hommage à un dieu, citons le *Triomphe de Bacchus* (en collaboration avec Clemente Spera pour le paysage, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum) ou encore les deux *Bacchanales* du musée Pouchkine, toujours en collaboration avec Spera (ca. 1661-1742).

Si la semi-pénombre s'accorde parfaitement avec le thème des funérailles, elle est ici émaillée de taches claires dont les corps dénudés des femmes et des petits satyres servent de prétexte.

Au travers de cette iconographie de la mythologie païenne, c'est toute une réflexion sur la rédemption qu'aborde ici Magnasco, non sans une pointe de provocation comme le suggère la belle vitalité qui émane de ces corps en mouvement. La touche, d'une liberté technique hors du commun, suit ces figures serpentines pour leur insuffler énergie et conviction dans l'expression, en un rythme endiablé qui tranche avec le recueillement douloureux des funérailles.

La critique situe ces deux compositions, entièrement de la main de l'artiste comme le sont toutes ses scènes les plus ésotériques, entre les années 1720-1730. Dernièrement, Muti-De Sarno Prignano (1994) ont proposé une datation légèrement plus avancée, vers 1731-1733 en notant les affinités de l'*Hommage à Pluton* avec les deux ambitieuses toiles allégoriques du *Triomphe du mal (L'enlèvement de Proserpine)* et le *Triomphe de la foi* conservées à Sibiu (Muzeul Brukenthal).

La bibliographie de nos deux tableaux nous indique très clairement que l'œuvre si originale du peintre d'origine génoise, Alessandro Magnasco, fut redécouverte dans les années 1911-1930, sous la houlette de son chantre – en la personne de Benno Geiger –, qui lui consacre une première série d'expositions en 1914, à la veille de la Première Guerre mondiale et publie, de

which – through Magnasco's swift, sparkling brushwork – appear as satyrs, transformed by the addition of horns and little tails. The female satyrs play the flute, while their offspring play various other instruments in the foreground. This bacchanal circles around an altar, at the base of which incantations and offerings are made to the god, seated at the summit of the monument. The all-powerful Pluto is set in the middle of the composition on an eagle-shaped throne, which might lead us to identify him as Jupiter, but this would be out of place in a cemetery. The base of the monument has a goat's skull, a further allusion to the iconography of death, and a symbol of Pluto. The artist had a habitual inclination to bacchanal-like compositions, often associated with a scene of divine homage, as in the *Triumph of Bacchus*, with the landscape painted by Clemente Spera (c. 1661-1742) in the J. Paul Getty Museum, Los Angeles, or the two *Bacchanals* in the Pushkin Museum, Moscow, again with the collaboration of Spera.

If a spectral darkness is perfectly appropriate for a funereal theme, here it is highlighted by bright spots taking the form of half-naked women or little satyrs. Through this iconography of pagan mythology, Magnasco reflects on redemption, not without a hint of the provocative, as suggested by the beautiful vitality emanating from these bodies in motion. Remarkably free brushwork energizes these serpentine figures, lending them convincing expression and a devilish rhythm that contrasts with the painful condition of the funeral mourners.

Scholarship has dated these compositions – entirely by the hand of artist, as are all his most esoteric scenes – to the 1720s. Most recently, Muti and De Sarno Prignano (1994) have suggested a slightly later dating, around 1731/1733, by comparing the *Homage to Pluto* with Magnasco's impressive pair of allegorical scenes with the *Triumph of Evil (The Abduction of Proserpine)* and the *Triumph of Faith* in the Brukenthal Museum, Sibiu. The literature on our two paintings makes it clear that the highly original work of the Genoese painter Alessandro Magnasco was rediscovered in the years 1911-1930, under the stewardship of his great eulogist, Benno Geiger, who curated an initial series of exhibitions on the artist in 1914, just before the onset of the Great

fait, un premier catalogue (il comportait seulement soixante-dix œuvres). Celui-ci ira en s'amplifiant rapidement dans les décennies suivantes, au rythme de ses nombreux ajouts, jusqu'à sa gigantesque monographie, très documentée, parue en 1949.

Cet artiste, extrêmement doué et prolifique, était fils du peintre Stefano Magnasco (ca. 1635-1672). Après la mort de son père, il quitte Gênes pour Milan où il entre comme élève dans l'atelier de Filippo Abbiati (1640-1715), autour de 1677. Très vite, il se positionne comme peintre de figures et aura deux sortes de production, une d'artiste indépendant et une d'artiste de figures pour des paysagistes (Antonio Francesco Peruzzini [1646/1647-1724], Crescenzio Onofri [ca. 1630-1713/1715], Marco Ricci [1676-1730], Nicola Van Houbraken et à Florence avec le Français Jean-Baptiste Feret) ou avec le peintre de ruines, Clemente Spera. En 1703, il est documenté à Florence avec Peruzzini, et pour le Gran Principe il met en œuvre une peinture raffinée comme la *Scène de chasse* (aujourd'hui Hartford, Wadsworth Atheneum). C'est certainement à Florence qu'il a l'occasion d'étudier les gravures de Jacques Callot (1592 ?-1635) qui lui permettent de préciser le graphisme de ses figures, qui sont à mi-chemin entre l'art du Génois Valerio Castello (1624-1659) et celles vénitiennes de son ami Sebastiano Ricci (1659-1734), ou plus tard de Francesco Guardi (1712-1792). En 1708, il est de retour à Gênes où il se marie. Toute sa vie, il gardera des contacts avec sa ville natale où sont restés sa mère et ses frères. Revenu à Milan en 1709 et jusqu'en 1719, son nom apparaît régulièrement dans l'académie des peintres de cette ville. La commande que lui fait le gouverneur autrichien de Milan, Girolamo Colloredo-Mels, lui assure le succès et lui ouvre les portes des grandes familles milanaises : Archinto, Casnedi, Visconti, Angelini, etc. Après son retour à Gênes, les dernières années seront très actives comme l'atteste son biographe C. G. Ratti. Ce dernier voit chez lui, peinte quelques jours avant sa mort, une *Synagogue* qui atteste de la fortune d'un de ses thèmes de prédilection, jusqu'au milieu du XVIII^e siècle.

War, and who effectively published the first catalogue of his oeuvre, then comprising only seventy paintings. This expanded rapidly in the subsequent decades, with numerous additions, culminating in Geiger's enormous and extensively documented monograph of 1949.

The artist, son of the painter Stefano Magnasco (c. 1635-1672), was extremely talented and prolific. After the death of his father, he left Genoa for Milan, where he was apprenticed to Filippo Abbiati (1640-1715), in about 1677. He very soon became established as a figure painter, working in two fields – one as independent artist, the other as figure painter for landscapists such as Antonio Francesco Peruzzini (1646/1647-1724), Crescenzio Onofri (c. 1630-1713/1715), Marco Ricci (1676-1730), Nicola van Houbraken, and in Florence with the Frenchman Jean-Baptiste Feret, or with the painter of ruins, Clemente Spera. In 1703 he is documented in Florence with Peruzzini, and his work for the Medici *Gran Principe* included refined pictures such as the *Hunting Scene* (Hartford, Wadsworth Atheneum). It was certainly in Florence that he had occasion to study the engravings of Jacques Callot (1592?-1635), which enabled him to focus on the graphic qualities of his figures, mid-way between the style of the Genoese Valerio Castello (1624-1659) and that of his Venetian friend Sebastiano Ricci (1659-1734), or later of Francesco Guardi (1712-1792). In 1708 he was back in Genoa, where he married, and for the rest of his life he remained in contact with his birthplace, where his mother and brothers lived. He returned to Milan in 1709, residing there until 1719, and his name appears regularly among those of the Painters' Academy there. The commission from the Austrian Governor of Milan, Girolamo Colloredo-Mels, ensured his success and opened the doors to the great Milanese families such as the Archinto, Casnedi, Visconti, and Angelini. After his return to Genoa, his last years were very active, as attested by his biographer C. G. Ratti. A picture of a *Synagogue* was seen by Ratti in Magnasco's studio a few days before the artist died, thus further attesting to the success of one of his favourite subjects in the middle of the eighteenth century.